الدكتور
صالح خليل أبوأصبع

مرآة الزمن

قراءات في الثقافة والأدب





طبع بدعم من وزارة الثقافة
2012

مرآة الزمن

قراءات في الثقافة والأدب

مرآة الزمن

قراءات في الثقافة والأدب

د. صالح خليل أبوأصبع



طُبع بدعم من وزارة الثقافة

2012

المملكة الأردنية الهاشمية
رقم الإيداع لدى دائرة المكتبة الوطنية (2813 / 7 /2012)

810.9
أبوأصبع، صالح خليل
مرآة الزمن: قراءات في الثقافة والأدب / صالح خليل أبوأصبع
عمان: المؤلف - 2012
ص.( )

ر . ا : (2813 / 7 /2012)

الواصفات : المنوعات الادبية // النقد الأدبي // التحليل الأدبي // الادب العربي

يتحمل المؤلف كامل المسؤولية القانونية عن محتوى مصنفه ولا يعبر هذا المصنف عن رأي دائرة المكتبة الوطنية أو أي جهة حكومية أخرى

ISBN 978-9957-414-00-9 (ردمك)

التوزيع: دار البركة للنشر والتوزيع

تلفاكس - 5054540 - 6 - 962 +

هاتف جوال - 5527822 – 79 - 962 +

E. Mall: darelbaraka@yahoo.com

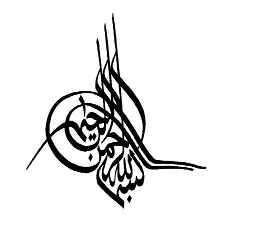
دار مجدلاوي للنشر والتوزيع - عمان - الاردن

إهداء :

إلى أبنائي ؛ ريمان وحسام ولمى وأسامه
وإلى جيلهم صانع المستقبل
لعلهم يتابعون الوصل بين الحاضر والمستقبل
لخلق حياة أفضل لأبنائهم
غير منبتة عن تراث أمتهم العربية
في ظل تحديات الاحتلال والتمزق القومي واستحقاقات الحداثة
والعولمة .



المحتويات





توطئة

يضم هذا الكتاب في أربعة أبواب مجموعة من الدراسات المتنوعة التي تنطلق من اهتمام صاحبها بقضايا الأدب والثقافة . وقد تجمعت هذه الدراسات على مدى زمني طويل، وبعضها قُدّم في مؤتمرات علمية أو ثقافية، أو نشر في بعض الدوريات العربية، لكنّ جمعها في كتاب واحد بعد هذا الزمن يعني أن المؤلف يراها صالحة للقراءة، ومفيدة لأجيال جديدة من القراء، نظراً لارتباطها بقضايا وموضوعات متجددة في التداول الثقافي الراهن.

وقد يأخذ بعض المهتمين على الكتّاب هذا النوع من التأليف، الذي يُبنى على ضم دراسات أو مقالات، بحجة ضعف المنهجية، وغياب الروابط على مستوى الكتاب كله، فما الذي يجمع مقالات لم تكتب أصلاً ضمن خطة منهجية واحدة؛ وما الذي يسوّغ نشرها في كتاب واجد ومع الإقرار بوجاهة هذا الرأي، فإن نظرة متأنية للمسألة من وجه آخر، تبرز فائدتها وقيمتها؛ فلا شك في أن المقالات والدراسات المتناثرة تنطوي على قيمتها الخاصة، وقد يكون في بعضها أفكار وآراء تتجاوز ما في الكتب المطوّلة، فليست مسألة الفكر والعلم مسألة قِصَر أو طول، بقدر ما هي مرتبطة بقيمة الفكرة وجدّتها ومقدرتها على إثارة الأسئلة. وفي جمع المقالات والدراسات فائدة أيضاً للقارئ المهتم الذي فاتته الدوريات،

أو لم يتسنّ له متابعة الندوات والمؤتمرات التي قُدّمت فيها ، فالكتاب يُمثّل من هذه الناحية طاقة جديدة توصل هذه المواد إلى المهتمين بها ، بصورة سهلة ميسورة ، تعجز عنها الوسائل الأخرى. وبعض هذه الدراسات تم نشرها في كتاب قراءات في الأدب والذي نفدت طبعته منذ نحو ربع قرن .وصدر في طرابلس .

وهذا الكتاب في جملته قراءات في أعمال أدبية تجمع بينها دوائر وأنواع محددة ، إضافة إلى باب خاص حول بعض ظواهر الثقافة وهي علاقة الهوية القومية بالأدب العربي.

ففي دائرة التراث العربي ، اهتم المؤلف بأدب الآخرة من خلال رسالة الغفران وامتداداتها المختلفة في الثقافة العربية والثقافة العالمية ، بوصفها نصّاً ذا إشعاع خاص ، تمكّن من بلورة فكرة الرحلة إلى العالم الآخر ، معتمداً على منابع سابقة له ، لكنه أفاد منها وتفوّق عليها ، ثم انتقلت تأثيراته إلى مدوّنات أخرى عربية وعالمية. وإضافة إلى هذه الظاهرة ، يجد القارئ دراسة حول كتاب "الصناعتين" لأبي هلال العسكري (ت 395) الذي ينتمي إلى عصر التألق العربي / ويمثّل كتابه تجلياً أساسياً من تجليات البلاغة والنقد عند العرب.كما قدّم المؤلف رؤية لدراسة علم الاتصال وربطه بالتراث العربي .

وفي مجال السرد العربي الحديث قدمنا في الفصل الرابع ترجمة لعناصر القصة وهي أساسية لفهم الفن القصصي ، كما عُني المؤلف بنماذج من الرواية والقصة القصيرة العربية ، مما يمثل تماسّاً مضيئاً لتألق السرد

الحديث، وارتباطه بالراهن العربي، حتّى يصحّ أن نذهب بأن السرد ديوان العرب الحديث، بمعنى شدة تعلّقه بنبض العصر وتحولاته وتفاصيله.

وفي الكتاب وقفه متأنية عند الكتابة المسرحية العربية، من خلال أحد نماذجها المتقدمة، وهي تجربة الكاتب جمال أبو حمدان الذي جاء تالياً لأسماء عربية رائدة: توفيق الحكيم، والفرد فرج، وسعدالله ونوس، وغيرهم. ويرى المؤلف أن هذه الدراسة ذات أهمية وفائدة، نظراً لندرة الكتابات المسرحية الجادة، وندرة النقد المصاحب لها.

وفي قضايا الثقافة اهتمّ المؤلف بمسائل حول الهوية، وحول علاقتها بالأدب وهي قضية استجدّ الاهتمام بها وتزايد في السنوات الأخيرة في ظل العولمة، نظراً لطبيعتها الخاصة المتعلقة بخصوصية الجماعة أو المجتمع.

ويأمل المؤلف في الختام، أن يفيد القارئ من هذا الكتاب، وأن يجد في تنوعه وتعددّ مداخله عاملاً مشجعاً على جولة مفيدة في قضايا الأدب والثقافة الراهنة.

صالح خليل أبو أصبع

عَمّان - الأردن

أول رمضان 1433هـ

20 تموز / يوليو 2012م

الباب الأول : في التراث

الفصل الأول : كيف ندرس الاتصال في تراثنا؟

الفصل الثاني : كتاب الصناعتين ومنزلته بين النقد والبلاغة

الفصل الثالث : رحلة في أدب الآخرة

أ - رسالة الغفران لأبي العلاء المعري

ب- رسالة الغفران وعلاقتها بالقرآن وقصة المعراج

ج- رسالة الغفران والثقافات الأجنبية

د - رسالة الغفران وعلاقتها برسالة ابن شهيد

هـ - الكوميديا الإلهية - دانتي

الباب الأول : في التراث



الفصل الأول

كيف ندرس الاتصال في تراثنا؟

الباب الأول : في التراث

الفصل الأول

كيف ندرس الاتصال في تراثنا ؟[1]

الاتصال هو النشاط الذي يجعل الحياة ممكنة. وبه يحقق الإنسان تفاعله مع غيره من البشر والكائنات. وعن طريقه ينجز أعماله، ويحقق ويعيش لحظات فرحه وترحه. ومن خلال النشاط الاتصالي يتم نقل العادات والتقاليد ويتم تعزيز القيم في المجتمع أو خلخلتها، ومن خلاله تتم عملية التعليم والتنشئة الاجتماعية ويتم نقل المعلومات والآراء. ويظل الاتصال هو النشاط الأساسي للإنسان يعبر فيه عن مشاعره وأفكاره ويستخدمه لتسيير مصالحه.

وقد تطور الاتصال من استخدام الإشارة إلى التعبير باللغة، وتطورت وسائله من استخدام الحمام الزاجل وقرع الطبول إلى استخدام الأقمار الصناعية والإنترنت. وكان أعظم منجزات البشرية ابتكار الأبجدية كرموز للتعبير عن اللغة.

---

[1] **نشرت في (مجلة دراسات** – الشارقة، العدد الرابع والخامس 1992).

وقد عنيت شعوب العالم باللغة باعتبارها أداة اتصالية . وتفاوتت درجات العناية بين الشعوب بلغتها ودرجات تقديرها واعتزازها بها. ولقيت اللغة العربية، لغة القرآن الكريم ، عناية يندر أن نجد لها مثيلا في العالم. ويكفي أن لغة القرآن الكريم منذ أكثر من أربعة عشر قرنا ما زالت وستظل لغة التواصل بين العرب. ولا نجد بين لغات العالم لغة مثل اللغة العربية ما فتئت تمتلك حيويتها القديمة، والقدرة على فهم نصوصها التي كتبت منذ أكثر من ألفي عام. وكانت أول كلمة نزلت على نبينا محمد (صلى الله عليه وسلم) هي كلمة اقرأ ، وكانت حكمة الله في أن جعل الناس قبائل وشعوباً ليتعارفوا ، أي أن يتواصلوا. وفي كليهما – القراءة وتعارف الناس- يكمن جوهر الحياة ونشاطها الأساسي الذي بدونه تصبح الحياة مستحيلة.

وهذا النشاط الاتصالي كان وما يزال جوهر الحياة منذ الأزل؛ فالأسرة تتفاعل بعضها مع بعض عن طريق الاتصال ، والأب والأم يعبران عن مشاعرهما لأبنائهما عن طريق الاتصال، وينشئان أبنائهما عن طريقه. وعن طريق الاتصال تتم المبادلات التجارية والمفاوضات السياسية، ويعبر الإنسان عن إبداعاته ويرفه عن نفسه وتنتشر الأفكار والمبادئ. وقبل هذا كله تمت الرسالات السماوية عن طريق الاتصال، وبه انتشرت دعوة الإسلام. إذن فالاتصال هو النشاط الذي جعل الإنسان – حسب تعبير ابن خلدون - مدنياً بطبعه.

والاتصال : كما عرفناه "عملية ديناميكية يقوم بها المتصل / المرسل – عبر وسيلة ما – لنقل رسالة تحمل المعلومات أو الآراء أو الاتجاهات أو المشاعر إلى الآخرين، لهدف ما، عن طريق الرموز، في ظرف ما، وبغض النظر عن المعيقات أو التشويش الذي يرافق هذه العملية[1]".

وعلى ضوء تعريفنا لعملية الاتصال وعناصرها التي حددناها في الفصل السابق[2] يمكننا دراسة الاتصال في تراثنا العربي. ولا يتوقع الدارس للاتصال في التراث العربي أن يجد هذه العناصر بأسمائها تلك، ولا يتوقع الدارس كذلك أن يجدها مضمومة في سفر واحد أو لدى كاتب واحد ، فدراسة الاتصال تحتاج إلى مثابرة في دراسة التراث العربي، إذ إن عناصره مبثوثة في تضاعيف كتب الأدب واللغة والبلاغة والفقه والتاريخ والفلسفة وعلم الكلام والمعارف العامة.

ولا غرو أن الدارس العربي وهو يحاول دراسة الاتصال في التراث العربي يدرسه وبين جوانحه مشاعر التعاطف التي من الصعب أن تفصله عن تحيز لا مفر منه، ولكن دراسة الاتصال في التراث العربي بشكل علمي تستلزم ثلاثة شروط لا غنى عنها :

1. فهم للتراث وقدرة على جلاء نصوصه والغوص في معانيها.
2. فهم لنظريات الاتصال في الغرب ومتابعتها في مصادرها.
3. موضوعية في تناول الاتصال في التراث العربي.

قراءة في الأدبيات:

منذ العقد السابع من القرن العشرين بدأت الدراسات الإعلامية تهتم اهتماما بارزاً بالاتصال في التراث العربي والإسلامي ، واشتملت الأدبيات الإعلامية على دراسات تحاول أن تؤصل الدراسات الإعلامية بردها إلى أصول دينية أو تراثية وهذه الدراسات تقع تحت شريحتين:

أولاً: شريحة تحاول أن تربط الإعلام المعاصر بالأصول التراثية أو الأصول الدينية، وهي بهذا لا تفرق بين الإعلام كنشاط إنساني بحت، وهو نتاج لوسائل الاتصال الجماهيري المعروفة بوسائل الإعلامMass Media، وبين الاتصال وهو نشاط عام أشمل من الإعلام، إذ يشتمل ضمن ما يشتمله على الاتصال غير اللفظي.

وهذه الدراسات في خلطها هذا جعلت الإعلام مساويا للاتصال حيناً ومساوياً للدعوة حينا آخر. ولم تفرق بين الاتصال كنشاط إنساني وبين القرآن الكريم كرسالة إلهية للبشر. وعلى الرغم من أن باحثاً إعلامياً كبيراً يتبنى المفهوم الإعلامي الغربي التالي حيث يقول:

"الإعلام بالمعنى الحديث – هو تزويد الناس بالأخبار الصحيحة، والمعلومات السليمة والحقائق الثابتة التي تساعدهم على تكوين رأي صائب في واقعة من الوقائع أو مشكلة من المشكلات بحيث يعبر هذا الرأي تعبيراً موضوعياً عن عقلية الجماهير واتجاهاتهم وميولهم "[3]. إلا أنه في بداية كتابه يقول إن الدين الإسلامي دين إعلامي بطبيعته .. وهذا

يتنافى مع التعريف الذي جاء به للإعلام، لأن الإسلام رسالة سماوية جاءت لتعبر عن طبيعة الجمهور واتجاهاته وميوله ولتغيرها أيضاً . والكاتب نفسه يعود مرة أخرى ليؤكد بأن "القرآن الكريم يعبر عن الفكرة الإعلامية الواجبة في التعريف بالإسلام وبيان مزاياه الكريمة بلفظ آخر بديل عن الإعلام وهو الدعوة ".[4]

وكان يمكن الخروج من مأزق إقحام مصطلح الإعلام باستخدام مصطلح الدعوة الإسلامية وهو أكثر أصالة ودلالة.

وكان من الممكن كذلك للخروج من مأزق استخدام مصطلح الإعلام استخدام مصطلح الاتصال ليشمل كافة أشكال الاتصال التي عرفها العرب قديما مثل الشعر والخطابة والمناظرات والقصة.

ووقع في هذا المأزق د. عبد اللطيف حمزة في كتاب الإعلام في صدر الإسلام[5] وهو رائد في هذا المجال، وكذلك تبعه العديد من الكتاب الذين كتبوا في هذا الموضوع.

ثانياً: بعض الدراسات التي ربطت بين الاتصال والبلاغة، وهذا الاتجاه يتسم بالعملية في المعالجة، ولعل أفضل ما كتب في هذا الاتجاه كتاب د. محمد خفاجي و د. عبد العزيز شرف نحو بلاغة جديدة، وخاصة في الباب الثاني منه (ص–ص: 45 – 82) إلا أن الكتاب لم يتحر الدقة في إصدار الأحكام، إذ اعتبر الكتاب أن الدلالة اللغوية العربية للبلاغة هي المقابل لما نسميه اليوم بعلم الاتصال. وكذلك اقرار المؤلفين بأن ابن وهب

الكاتب في كتابه البرهان في وجوه البيان هو واضع التصنيف العلمي الرباعي للاتصال، وذلك أمر يتجاهل أن ما قدمه الجاحظ في كتاب البيان والتبين هو الأساس الذي بنى ابن وهب عليه كتابه الموسوم بـ البرهان في وجوه البيان.[6]

وإذا أردنا أن ندرس الاتصال في التراث العربي فإننا سوف ندرس ما يتعلق بتوصيل الرسالة إلى المتلقين، وهذا يشتمل على ما أسماه البعض – كالجاحظ وابن وهب – بالبيان، أو دراسة ما أسماه آخرون بالبلاغة مثل أبي هلال العسكري وعبد القاهر الجرجاني، وكذلك دراسة ما أسماه البعض الآخر بالفصاحة مثل ابن سنان الخفاجي.

ولا شك في أن دراسة الاتصال في التراث تستلزم منا استدعاء مفهوم التراث، الذي حددناه سابقاً وهو:

"(التراث هنا يشتمل على كل ما ينجزه الإنسان من خلال تجاربه في سياقه المجتمعي سواء كانت تلك المنجزات فكرية أو مادية، وهذه المنجزات تنتقل وتورث عبر الأجيال في كل مجتمع من المجتمعات، بحيث تصبح هذه الموروثات هي مكونات وجودها الثقافي وأساس تمايز المجتمعات ").

وهذا التعريف يعني أن لكل أمة تراثها الذي يميزها عن غيرها، وذلك بناء على تجربتها التاريخية الخاصة. ولذلك يمكننا الحديث عن تراث عربي وتراث هندي، وتراث فرنسي ... إلخ. ويعني هذا التعريف كل

المنجزات التي حققها جميع الناس المنتمين إلى ثقافة أمة ما، بغض النظر عن أصولهم ومنابتهم وأماكن ولادتهم. فابن سنان والجاحظ وابن خلدون وابن المقفع والهمذاني وغيرهم يتساوون في انتمائهم إلى الثقافة العربية والإسلامية، ومنجزاتهم هي جزء من التراث العربي الإسلامي.

وهذا التعريف وتضميناته ضروري ونحن بصدد الحديث عن الاتصال في التراث العربي، لأن أمامنا مسؤولية التعرض لدراسة الاتصال في القرآن الكريم – كلمات اللّه العليم – وما يتبعها من مسؤولية في فهم جوانبه الاتصالية وهي ترتبط بجوانب الدعوة الإسلامية. ولذا ، فإن هذا التعريف يستثنى ما هو غير إنساني، ويعتبر أن القرآن الكريم – كتاب اللّه عز وجل – لا يمكن أن يعتبر تراثا لأنه إلهي وغير خاضع للمقاييس البشرية التي تنطبق على التراث باعتبار أنه منجز بشري.

وفي الحقيقة أن الذين أدرجوا دراسة القرآن الكريم اتصالياً و / أو إعلامياً وقعوا في مأزق إخضاع ما هو غير بشري لمقاييس بشرية. وقاد الخلط بين مفهومي الإعلام والاتصال إلى معالجات غير دقيقة لما اصطلح عليه البعض باسم الإعلام الإسلامي.

ولنا أن نعجب لقول باحث وهو يحدد مفهوم الإعلام الإسلامي حيث يقول:

"يتحدد مفهوم الإعلام الإسلامي من خلال التعريف المحدد للإعلام الذي أعده العلامة الألماني اتوجروت هو:

التعبير الموضوعي عن عقلية الجماهير واتجاهاتهم وميولهم في نفس الوقت وذلك عن طريق تزويد هذه الجماهير بالحقائق والمعلومات الصحيحة والثابتة والأخبار الصادقة التي تساعدهم على تكوين رأي عام صائب في واقعة من الوقائع أو حادثة من الحوادث أو مشكلة من المشكلات".[7]

فكيف يمكن أن يتحدد مفهوم الإعلام الإسلامي بناء على تعريف علامة ألماني ليس له علاقة بالإسلام؟ أيجب أن يخضع الإعلام الإسلامي إلى مرجعية غربية ومعايير غربية؟ أم يجب أن يكون تعريفه نابعاً من مبادئ الدين وتعاليمه ونصوصه إذا أريد له الخصوصية؟ وكذلك أليس من الواجب أن يضع الباحث التعريف ويحدد مفهومه من خلال فهم واع لخصوصية الإعلام الإسلامي وميزاته؟

ولا نجاوز في الحقيقة إذا قلنا إن هناك خلطاً في استخدام المصطلحات التي استخدمت للتعبير عن الاتصال – سواء كان الاتصال في التراث أو الاتصال القرآني أو الاتصال الإسلامي – إذ تم استخدام مصطلحات الإعلام الإسلامي والاتصال والدعوة دون التفريق بينها.

ومع أن النية المخلصة لدى الكتاب الذين تناولوا موضوع الإعلام الإسلامي هي المحرك لهم لدراسة هذا الموضوع العام، إلا أن دراساتهم قد وقعت – برغم نيتهم المخلصة – في محاذير أساسية:

أولاً : الخلط في استخدام المصطلحات، فلم يتم التفريق بين الاتصال القرآني والدعوة من جانب، والإعلام من جانب آخر، ولذا فقط أطلق عليه اسم الإعلام الإسلامي أو الإعلام في القرآن.

وكذلك لم يتم التمييز بين أشكال الاتصال في التراث من شعر وخطابة ورسائل ومناظرات وغيرها، والاتصال الديني مثل الخطابة الدينية والاتصال الشخصي بهدف الدعوة، فقد لجأ بعض الكتاب إلى اطلاق مصطلح الإعلام الإسلامي على كل ذلك.

وهكذا نجد د. عبد القادر حاتم يساوي بين الدعوة والإعلام[9] على الرغم مما بين الاثنين من اختلاف في الجوهر. فبينما نتفق جميعاً على أن الدعوة تحمل في جوهرها الحق والصدق والموضوعية، فإن الإعلام لا يعبر بالضرورة عن الحق، وقد يحمل في طياته الكذب والذاتية، وهذه سمات نعاني منها ونحن نتابع الإعلام الغربي والعربي – على حد سواء – وذلك أمر طبيعي لأن الإعلام هو نشاط إنساني يعبر عن مصالح وأهداف وآراء مختلفة.

ونجد الباحث يطلق مصطلح الإعلام القرآني، على الرغم مما تحمله كلمة الإعلام من تضمينات أحياناً تكون سلبية. وكان الأجدر بالكاتب أن يستخدم مصطلح الاتصال القرآني للتعبير عن مهمته التبليغية في توصيل الرسالة الإلهية. إلا أن مصطلح الاتصال – وهو الأشمل كما أشرنا سابقاً – اصطلاح مشوش لدى هذا الباحث، لأنه لا يفرق بين مصطلح الاتصال ومصطلح الاتصال الجماهيري، وبينما المصطلح الأول

يعبر عن نشاط عام متنوع، عرف منذ عرفت الخليقة على هذه الأرض، فإن المصطلح الثاني هو تعبير عن جانب من هذه الظاهرة ارتبط حديثا باختراع وسائل الاتصال الجماهيري، وازدهار الصحافة والإذاعة والتلفزيون والسينما، ولذا فإن خصائص الاتصال الجماهيري مرتبطة إلى حد كبير بإمكانيات وسائل الإعلام الجماهيري، ولهذا فإن حصر الكاتب لوسائل الاتصال الجماهيري المعاصر بخمسة أنواع من الوسائل، وإدراج الوسائل الشخصية فيها، يؤدي إلى خلط المفاهيم، إذ إن الوسائل الشخصية ليست نوعاً من وسائل الاتصال الجماهيري، بل هي نوع من الاتصال وهو الذي تدخل ضمنه الدعوة التي حملها الرسل والأنبياء إلى الخلق، ويدخل ضمنه الاتصال الإنساني بالطير أو الحيوان ونحن نعلم من قرآننا الكريم أن سيدنا سليمان كان يعرف لغة الطير، قال تعالى:

"وورث سليمان داود وقال يا أيها الناس علمنا منطق الطير وأوتينا من كلّ شيء إن هذا لهو الفضل المبين"[10] ويشمل كذلك الاتصال الإنساني مع ذاته، وذلك ما أسماه ابن وهب بيان الاعتبار إذ يقول: "إن الأشياء تبين بذواتها لمن تبين، وتعبر معانيها لمن اعتبر وإن بعض بيانها ظاهر، وبعضه باطن"[11].

كما يشمل أحدث أنواع الاتصال وهو اتصال الإنسان بالآلة مثل الكمبيوتر والانترنت.

ولا بد من الإشارة إلى أن الكثيرين ممكن كتبوا في موضوع الإعلام الإسلامي قد خلطوا بين الاتصال القرآني وبين أشكال الاتصال في

التراث العربي، ولذا فإننا نجد بعضهم أدرجوا الشعر في صدر الإسلام والعصر الأموي باعتباره إعلاماً إسلامياً، على الرغم مما في مضامينه من تفاوت، ويمكن الرجوع في هذا الصدد إلى العديد من الذين كتبوا في هذا الاتجاه مثل د. عبد اللطيف حمزة و د. إبراهيم إمام وغيرهما . وهناك من جعل كلمة الإعلام– وهي مصطلح علمي ذو دلالة لها أبعادها الراسخة – مرادفة للتبليغ مثلما كان ذلك عند د. محمد عجاج الخطيب، ومن ثم فإن حديثه عن الإعلام كان مقصوداً به هذا المصطلح، وهو التبليغ والذي يعني عملياً التبليغ ونشر الدعوة.[12]

أما الكاتب رمضان لاوند فإنه في كتابه من قضايا الإعلام في القرآن يؤكد – مصيبا في ذلك - أن الإعلام له صفة العلم الحقيقي والفن، ويرى: " أن للإعلام قوانينه الشبيهة بقوانين العلوم الحقيقية وقواعدها، يضاف إلى ما سبق أن الإعلام الناجح يحتاج إلى معرفة عميقة بقوانين المجتمعات البشرية وحقائق النفس الإنسانية. فكلما زادت معرفة الإعلامي بهذه الحقائق وتلك القوانين زاد إتقانه لعمله الإعلامي، لكن الإعلام في الوقت نفسه متصل بالمواهب الفنية، فليس كل دارس لقواعد اللغة وقوانين الموسيقى والتصوير والنحت والشعر والنثر وغيرها من أنواع الأداء الإعلامي يجب أن يكون بالضرورة إعلامياً ناجحاً".[13]

ويقع الكاتب في مأزق المقارنة إذ يحاول أن يعقد مقارنات بين هذا العلم – وهو إنساني – وبين ما أسماه بالإعلام القرآني وهو إلهي ... وهكذا نجده بعد أن يعدد أنشطة الإعلام المعاصرة مثل الدعاية والتعليم والإعلان

والعلاقات العامة، يتساءل أين مكان الإعلام القرآني من هذه الأنشطة التي تدخل ضمن مفهومات الإعلام العام ؟

ويجيب بأن الإعلام القرآني نابع من عقيدة الوحدانية، وأن المقياس الوحيد الذي يعمل به الإعلام القرآني هو إنسانية الإنسان المتمثلة في عبوديتها المطلقة للخالق عز وجل، ولذا فإنه إعلام موضوعي يتصف بالصدق ويصدر عن الحق[14]. وكان حرياً بالباحث أن يبتعد تماما عن أي شكل من أشكال المقارنة بين الإعلام بمفاهيمه المعاصرة وهو إنساني، والاتصال القرآني لأنه إلهي، ومن ثم فإن هذا الاتصال الإلهي له قوانينه ورسالته وأسلوبه المعجز، الذي يجب أن ينأى عن المقارنة بقوانين خارجه عنه.

وينساق البعض في حسن نواياهم ليدفعوا إلى محاولة تطبيق بعض مقاييس الخبر الصحفي وأنواع المقدمات في الأخبار على القرآن الكريم، كما حاول أن يفعل ذلك د. محمد فريد عزت في كتابه دراسات في فن التحرير الصحفي في ضوء معالم قرآنية، وذلك من خلال ما أوضحه من هدف دراسته وهو:

"الاستفادة ممّا في القرآن الكريم من معالم مضيئة، والاسترشاد بها لوضع أسس إسلامية لبعض الجوانب والمفاهيم في فن التحرير الصحفي، والتي سبق لها القرآن الكريم بأكثر من ثلاثة عشر قرناً من الزمان ... فإن أحدث ما وصل إليه الكثير من جوانب في التحرير الصحفي هو النسق الذي سار عليه السرد في القرآن ".[15]

وقد بذل المؤلف في كتابه جهداً عظيماً في استقصاء بعض الجوانب والمفاهيم في فن التحرير الصحفي في القرآن الكريم، وانصب هذا الجهد – كما أشرنا في ملاحظاتنا السابقة – على إبراز إعجاز القرآن من خلال إيضاح اشتمال القرآن على عناصر من فن التحرير الصحفي ، وهو مجال يقال فيه الكثير.

ويظل إعجاز القرآن مهماً، ليس لأنه يشتمل على مقدمات الأخبار كما عرفت في التحرير الصحفي، وليس لأنه يشتمل في معالمه على الأسئلة الستة، ذلك لأنه كتاب سماوي، وإعجازه يفوق هذه المعايير الإنسانية التي ترتبط بالخبر الصحفي. وكان من الأجدر أن يدرس الباحث البلاغة القرآنية والإعجاز القرآني ثم يقدم من خلالهما مقاييس اتصالية تبين لنا سبل الإعجاز الاتصالي في القرآن، ليس على سبيل المقارنة بقوانين التحرير الصحفي.

وكذلك يقوم د. سيد الشنقيطي بدراسة تحليلية لنصوص الأخبار في سورة الأنعام وهو في دراسته بعد أن يفرق بين الخبر والنبأ يعمد إلى دراسة وظيفة الأخبار في سورة الأنعام وذلك في ثلاثة أبواب هي الأخبار عن الله ، والأخبار عن عالم الغيب والأخبار عن عالم الشهادة[16] ، والكاتب في دراسته المعنونة مفاهيم إعلامية من القرآن الكريم ، يؤكد أنه:

"من خلال ما قدمت لك من شواهد في هذه القضية تستطيع أن تجزم بأنه لا مجال للمقارنة بين جوهر الإعلام في الصورة التي تعارف عليها دارسوه، والصورة التي يمكن استخلاصها من القرآن الكريم لأن مواجهة

الأحداث وعرضها عرضاً صادقاً نزيهاً وأميناً لا يحابي ولا يداهن من لدن عليم خبير بحقائق الأشياء وخصائصها لا تخفى عليه خافية".[17]

ونرى أن دراسة القرآن الكريم يجب أن تظل لها خصوصيتها. ولذا ، فإن ما أشار إليه بجوهر الإعلام في الصورة التي تعارف عليها دارسوه، يجب ألا تطبق مقاييسه على القرآن الكريم. وذلك تحاشياً لأن تصبح دراسة القرآن جزءاً من علم الإعلام كما يمكن أن يتوهم البعض، ولتبقى دراسته في جوانبه الاتصالية جزءاً من علوم القرآن، لا من علم الإعلام.

وهنا يبرز التساؤل التالي: هل يمكن دراسة عرض الأحداث التاريخية في كتب التاريخ بناء على مقاييس الخبر الصحفي كما فعل د. محمد فريد عزت ، وكما فعل د. سيد الشنقيطي؟ ولماذا نجعل فن التحرير الصحفي وكأنه نهاية الفن والعلم الذي تخضع لمقاييسه كل العلوم !؟

وعلى الرغم من أن أمينة الصاوي و د. عبد العزيز شرف في كتاب نظرية الإعلام في الدعوة الإسلامية وفي كتاب السيرة النبوية والإعلام الإسلامي الذي يشاركهما في تأليفه د. محمد عبد المنعم خفاجي، على الرغم من أنهم يفرقون بين الإعلام والاتصال، إلا أنهم لا يلتزمون بهذا التفريق ويخلطون كثيراً في تطبيقه، مما يجعل الإعلام والاتصال عندهم – في أحيان كثيرة – شيئاً واحداً. وهذا ما أوقعهم في شرك تطبيق مصطلح الإعلام الإسلامي على كل أنواع الاتصال ذلك عند حديثهم عن الإعلام في المجتمع العربي القديم. وعلى سبيل المثال ، فإن هذا الخلط جعلهم يعتبرون آداب السلام "اتصالاً" وهي من آداب الإعلام[18]. واعتبروا الأعياد

والأسفار والرحلات وسائل إعلام!؟ وكذلك يتحدثون عن تفسير الأدب على أساس إعلامي يقوم على أساس نظرية الاتصال؟[19] ولماذا لم يكن تفسيره على أساس نظرية الاتصال؟ ولماذا يتحدثون عن عملية الاتصال ووظائفها ثم يقررون بعد ذلك أن : " هذه الوظائف الإعلامية الجوهرية ظلت مستمرة في كل العصور ... ؟"[20]

وفي كتاب منهج الإعلام الإسلامي في صلح الحديبية للدكتور سليم عبد الله حجازي نجده يطلق مصطلح الإعلام على الاتصال حينا ، ويطلقه على الدعوة حينا آخر إذ إنه يرى:

"الإعلام كما هو معلوم، قد رافق الخليقة منذ نشأتها ، ولكنه لم يكن مصنفاً من حيث هو علم له قواعده وقوانينه ونظرياته المتعددة ، كما هو عليه الحال في أيامنا هذه .."[21]

ويطلق مصطلح النشاط الإعلامي بديلاً للدعوة حين يقول:

"هذا ، ولقد كان من ثمرات هدنة الحديبية بأن تمكن المسلمون من توسيع دائرة نشاطهم الإعلامي، مما أدى إلى زيادة عدد الداخلين في الإسلام أضعافاً مضاعفة عما كانوا عليه قبل الحديبية ".[22]

ونحن نعلم أن مصطلح الدعوة هو المصطلح الاتصالي النقي الذي يعبر عن نشر الإسلام بهدف دخول الناس فيه.

وهـو يـستخدم المـصطلح نفـسه للحـديث عـن الإعـلام الـشفهي والإعلامـي التحريري بديلاً عن استخدام مصطلح الاتصال.

1. إذن كيف ندرس الاتصال في التراث؟

من خلال عرضنا السابق ومناقشتنا لبعض الدراسـات الـتي تمثل اتجاهـات عديدة في دراسة الإعلام فإننا نرى ما يلي:

1. أنـه يجـب التفريـق بـين مفـاهيم الاتـصال والإعـلام والـدعوة والاتـصال القرآني مما يؤدي إلى مباحث متمايزة.

فالاتـصال ظـاهرة عامـة تـشمل الاتـصال القرآنـي والاتـصال الجمـاهيري والاتصال الشخصي والجمعي، وتشمل الإعلام والدعوة والدعاية والإعـلان والعلاقـات العامـة. والإعـلام هـو الظـاهرة الاتـصالية الإنـسانية المرتبطـة بوسـائل الإعـلام الجماهيريـة، الـذي ترسـخت قواعـده لتشكل علمـاً لـه أصوله ونظرياتـه ذات الطـابع الإنـساني الـتي يصلح بعضها لأن يعمـم علـى المجتمع البشري كله، ولبعضها الآخر خصوصياتها الـتي تـرتبط ببيئاتهـا الاجتماعية المحددة.

ومن ثم فـإن قواعـد علـم الإعـلام يمكـن أن تطبـق وأن يـستفاد منهـا في أي رسـالة إعلاميـة. وهكـذا ، نجـد أن مـا يكـسب الإعـلام خـصوصيته هـو مـضامين الإعـلام وأهدافـه. إذ إن الإعـلام في كـل المجتمعـات – مهمـا اختلفـت الأهـداف- يمكـن أن يـستخدم الوسـائل نفـسها مـن صـحافة وإذاعة مسموعة أو مرئية وسينما وكتـاب وغيرهـا، ويمكنـه أن يفيـد مـن

نظريات تأثير وسائل الإعلام لتحقيق اتصال ناجح. ولكن ما يجعل الإعلامإعلاماً إسلامياً – على سبيل المثال – هو مضمون الرسالة التي يحملها وليس لأن هناك علماً لإعلامإسلامي، وإن كان هذا لا ينفي أن تكون هناك خصوصية للرسالة الإعلامية الإسلامية تميزها عن غيرها.

2. يرتبط الاتصال القرآني ارتباطاً مباشراً بالقرآن الكريم، ومن ثم فهو اتصال منزه معجز، ولا يجوز أن يخضع للدلالة على إعجازه بربطه بمعايير إنسانية، فهو اتصال إلهي له خصائصه التي لا تدانى، والتي يجب ألا تدرس بناء على المعايير الإعلامية – الظاهرة الإنسانية – فلا يجوز أن يخضع القرآن الكريم لمعايير الخبر الصحفي، ولا أن يخضع لمعايير مقدمات الخبر. هذه المعايير الغربية المرتبطة بصناعة الخبر وما فيها من إثارة ، تحتمل الصدق والكذب والتلوين.

بل إن الواجب أن تدرس جوانب الاتصال في القرآن، من خلال دراستنا لإعجازه. ومن خلال هذه الدراسة يستفاد في وضع أسس الاتصال الإنساني.

3. إذا كان الإعلامنتاجاً إنسانياً مرتبطاً بوسائل الإعلام الجماهيري فإنه يجدر بنا الإشارة إلى أن الحديث عن الإعلام الإسلامي يصبح مشروعاً ومبرراً، ما دامت هناك رسالة إسلامية تنقلها الوسيلة الإعلامية. فالإعلامالإسلامي موجود، وتتمثل صورته بالتعبير عن المضامين الإسلامية التي تنقلها وسائل الإعلاموهي في توجهها الديني يجب أن تتمثل في صورتين:

أ. إعلام إسلامي: يشتمل على رسائل تعبر عن مفهوم الدين وتشرح معانيه وأبعاده، لخدمة المجتمع الإسلامي.

ب. إعلام إسلامي: لا يرتبط بشرح أبعاد الدين بأسلوب مباشر، ولكن رسائله مبنية ومنسجمة مع تعاليم الدين الإسلامي وقيمه سواء أكانت هذه الرسائل تمثيليات أم أفلاماً، أم كتباً أم صحافة.

ويفيد هذان النوعان من وسال الإعلام ويوظفان ما هو متاح منها كالصحافة والإذاعة المسموعة والمرئية والكتب والأشرطة والسينما وغيرها. وكذلك توظف كل الأشكال الفنية الإعلامية المعروفة من مقال صحفي وتعليق وتحقيق إلى تمثيلية وأغنية وفيلم وغيرها. كما يوظف هذا الإعلام النظريات الإعلامية التي ثبت صحتها، بهدف تحقيق أعلى درجات الفعالية والتأثير للرسالة ذات المضمون الإسلامي.

4. إن الدعوة نشاط اتصالي يهدف إلى تبليغ الرسالة الإلهية إلى البشر، وهي نشاط في أغلبه يتوجه إلى غير المسلمين، وهذا النشاط الاتصالي يحتاج إلى استخدام وسائل الاتصال الجماهيري ووسائل الاتصال الشخصي، ويجب أن يوفر كل أشكال الاتصال الممكنة، مع الإفادة من أسلوب القرآن الكريم في عرض الرسالة، ومن أسلوب الداعية محمد صلى الله عليه وسلم في التبليغ والدعوة.

5. أن الاتصال في التراث العربي ظاهرة إنسانية، لقيت عند العرب عناية خاصة، ونبعت هذه العناية من عناية العرب بلغتهم – لغة القرآن الكريم

– فكانت هناك الدراسات التي درست إعجاز القرآن الكريم ، وأساليب البيان والبلاغة.

وتعددت وسال الاتصال لديهم فكان الشعر أهم وسائلهم الاتصالية إذ اعتبره البعض الصحيفة السيارة.[23] وكذلك استخدمت الخطابة والرسائل والتوقيعات والمناظرات، كما استخدمت الأسواق الأدبية لتكون مسرحاً للاتصال الجمعي، واستخدمت المساجد كذلك للدعوة الدينية والدعاية السياسية والتعليم، واستخدمت المجالس للمناظرات . وقام الكتاب العرب بدراسة أنواع الاتصال أو ما أسموه بالبيان، كما فعل الجاحظ وابن وهب الكاتب ودرسوا شروط الرسالة الناجحة، وشروط المتصل الناجح، وتناولوا كذلك أهمية مراعاة الجمهور وظروف تلقي الرسالة وإرسالها.

إن هذه المرتكزات الخمسة لفهم جوانب الاتصال أساسية لدراسة الاتصال في التراث العربي، ولدراسة الاتصال القرآني ولدراسة الإعلام الإسلامي ولدراسة الدعوة.

ولهذا ، فإن دراسة هذه الأنواع الاتصالية تفتح المجال أمام دراسات تشمل على سبيل المثال – ما يلي:

أ. الاتصال القرآني:

- أساليب الإقناع في القرآن.
- أساليب البلاغة القرآنية في عرض الرسالة وتوصيلها.

ب. مجال اتصال الدعوة:

- دور محمد صلى الله عليه وسلم الداعية.
- دور المسجد في الاتصال.
- فن الاقناع في مجال الدعوة.
- الظروف الملائمة للدعوة.
- رسائل الرسول صلى الله عليه وسلم للدعوة إلى الإسلام.
- دراسة سبل انتشار الإسلام الاتصالية وخصوصاً في إفريقيا.
- استخدام الوسائل التعبيرية المتاحة للدعوة (الشعر، والخطابة، والمناظرات والرسائل).

جـ. في مجال الإعلام الإسلامي:

يجب أن ينطلق العمل في مجال الإعلامالإسلامي من نقطتي بدء:

أولاً: الإعلامهو فن وعلم، ومن ثم فإن الإفادة من أسس هذا الفن وعلمه ضرورية لإرساء إعلامإسلامي ناجح.

وكما يرى د.محمود محمد سفر (1982،ص 48) أنه:

"لعل البداية الصحيحة للبحث عن منطلقات إسلامية للإعلامالمعاصر للأمة، أن نعترف في أساسياته ومفاهيمه ونظرياته على العلوم الاجتماعية الأخرى فيتداخل بعلوم النفس والاجتماع والاقتصاد والعلوم السياسية وغيرها".[24]

وهذا يعني أنه لا بد من الاعتراف بوجود علم للإعلامله شروطه وأسسه ونظرياته. وكي يصبح هناك إعلامإسلامي فإن هذا الإعلاميعتمد على:

أ. الاعتراف بالإعلامكعلم والإفادة من إمكاناته وتطويعه وملاءمته لخصوصية البيئة والمجتمع والعقائد التي يعبر عنها.

ب. وجود منطلقات ومضامين إسلامية ينبني عليها هذا الإعلامتكسبه خصوصية وتعطيه صفة الإسلامية.

وهكذا ، فإن منطلقات الإعلام– المتمثلة برسائله – هي التي تعطي هذا الإعلام خصوصيته. لذا ، فإن الحديث عن إعلام إسلامي، يمكن أن يقابله إعلام مسيحي كما يوجد إعلام صهيوني، وإعلام شيوعي، والذي يعطي كل إعلام خصوصيته من خلال المنطلقات التي تحملها رسائله.

ثانياً: إن وسائل الإعلام الحديثة من إذاعة وتلفزيون وإنترنت وغيرها هي وسائل محايدة ، ومن ثم فإن تكنولوجيا الاتصال تأخذ شكلاً محايداً لمجرد أنها وسائل تنقل الرسائل. وهكذا ، فإن استخدامها يصبح ضرورة لما تملكه من إمكانات هائلة في توصيل الرسائل، واستخدامها يتطلب الإفادة مما أسماه د. محمد سفر[25] بعلم الإعلام المكتمل الأصول والمتطور الوسائل والذي يصبح مجتمعاً لا غنى له عن هذا الاعلام، ومما يستدعي استنباط إعلام فعال ذي غاية إسلامية.

ولذا ، فإن دراسة الإعلام الإسلامي يجب أن تخضع في جانب منها لعلم الإعلام، وفي جانب آخر يجب أن ترتبط دراسته بعناصر الاتصال في التراث العربي.

د. في مجال الاتصال في التراث العربي:

- دراسة الاتصال كما جاء في كتب التراث تحت عناوين البيان، والبلاغة والفصاحة بحيث تشمل :
- **دراسة للمرسل:** وذلك يتمثل في كتابات القدامى مثل رسالة بشر بن المعتمر، والرسالة العذراء لابن المدبر، ورسالة عبدالحميد الكاتب إلى الكتاب، ودراسة الشروط اللازمة للكتاب والخطباء كما جاءت في كتب الأدب والبلاغة والمعارف العامة.
- **دراسة للرسالة:** وذلك يتمثل بشروط الرسالة الناجحة وشروط بلاغتها وعيوبها.
- **دراسة لأساليب الرسالة (القوالب الفنية) ووظائفها**، مثل الشعر: والخطابة والكتابة، والمناظرات.
- **دراسة لجمهور المتلقين:** كما نظر إليها الدارسون القدامى من حيث نوعيتهم ومستوياتهم.
- **دراسة لعوامل التشويش:** التي تؤثر على العملية الاتصالية مثل النطق والسمع ونوع الورق والحبر وغيرها.
- **دراسة للوسائل المتسخدمة في التوصيل:** مثل الاهتمام بأنواع الخط والحبر والورق وتأثيرها على العملية الاتصالية. وهي موازية للدراسات المرتبطة الآن بالإخراج والانقرائية في وسائل الإعلام المكتوبة.

- **دراسة لأنواع معينة من الاتصال:** مثل الاتصال السياسي والاتصال عبر الثقافات والاتصال الدولي والاتصال التنظيمي في التراث.
- **دراسة لفن الخطابة:** من حيث مقوماتها وشروط نجاحها وسبل الإقناع المستخدمة فيها.
- **دراسة لفن الإقناع:** من خلال دراسة المناظرات والمقابسات والجدل، وعرض الحجج في التراث الديني والفلسفي وعلم الكلام.
- **دراسة لطرق انتشار الأخبار في المجتمع:** ودور الدواوين والبريد في ذلك.
- **دراسة لتأثير المناخ والجغرافيا والمظاهر المادية في العملية الاتصالية.**
- **دراسة لطرق توصيل المعاني:**

أ- استخدام اللغة.
ب- استخدام الحركة والاشارة.
ت- استخدام الصوت.
ث- استخدام المواد البصرية.

- **دراسة لوظائف الاتصال الأساسية في المجتمع:**

أ- نقل التراث الثقافي للمجتمع.
ب- التعليم.
ت- الأخبار.
ث- الترفيه وأنواعه في المجتمع، مثل القصص والغناء والموسيقى وخيال الظل..

- **دراسة مميزات الوسائل الاتصالية التقليدية:** (الاتصال الشفوي والمكتوب).

- **دراسة لأشكال الاتصال في الأسواق الأدبية** مثل سوق عكاظ في العصر الجاهلي وسوق المربد ودراسة الأندية الأدبية، وخاصة تلك التي عرفت في العصر العباسي في بلاطات الخلفاء والوزراء وغيرهم، ودراسة للاتصال في المجالس العامة.[26]
- **دراسة فن البلاغة العربية باعتبارها تقنينا لفن الاتصال العربي الناجح**، والافادة منها في وضع أسس لبلاغة اتصالية معاصرة، وخاصة في مجال الإعلام.
- **دراسة شروط انتقاء الحدث التاريخي في كتب التاريخ ومواصفات هذه الأحداث ومقارنتها بشروط الخبر** (على أن يتم التعامل مع الأحداث التاريخية كأحداث وليست أخباراً صحفية).

وهنا يجدر بنا أن نشير إلى بعض المصادر الأساسية التي يمكن الإفادة منها في دراسة الاتصال في التراث العربي:

كتب التراث التالية مرتبة بناء على الموضوعات، وتم ترتيبها تاريخياً حسب وفاة المؤلفين:

أ- كتب البلاغة والأدب واللغة:

- البيان والتبيين – الجاحظ (255 هـ)
- الحيوان – الجاحظ (255 هـ)
- رسائل الجاحظ (255 هـ)
- الرسالة العذراء (في كتاب رسائل البلغاء) لابن المدبر (270 هـ)

- عيون الأخبار – ابن قتيبة (276 هـ)
- أدب الكاتب – ابن قتيبة (276 هـ)
- الكامل في اللغة والأدب – المبرد (285 هـ)
- أدب الكاتب – المبرد (285 هـ)
- العقد الفريد – ابن عبد ربه (328 هـ)
- البرهان في وجوه البيان – ابن وهب الكاتب (335 هـ)
- الأغاني – أبو فرج الأصفهاني (356 هـ)
- الخصائص – ابن جني (392 هـ)
- الصناعتين – أبو هلال العسكري (395 هـ)
- الإمتاع والمؤانسة – أبو حيان التوحيدي (414 هـ)
- زهر الآداب – أبو اسحق الحصري (453 هـ)
- العمدة في صناعة الشعر ونقده – ابن رشيق القيرواني (456 هـ)
- بهجة المجالس وأنس المجالس – ابن عبد البر (462 هـ)
- سر الفصاحة لابن سنان الخفاجي (466 هـ)
- أسرار البلاغة – عبدالقاهر الجرجاني (471 هـ)
- دلائل الإعجاز – عبدالقاهر الجرجاني (471 هـ)
- قانون البلاغة – أبو طاهر محمد بن حيدر البغدادي (517 هـ)
- الاقتضاب في شرح أدب الكتاب – أبو محمد البطليوسي (521 هـ)
- مفتاح العلوم – السكاكي (626 هـ)
- المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر – ابن الأثير (630 هـ)
- تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر – ابن أبي الأصبع المصري (654 هـ)
- مناهج البلغاء – حازم القرطاجني (684 هـ)
- نهاية الأرب في فنون الأدب – النويري (733 هـ)
- الإيضاح في علوم البلاغة – الخطيب القزويني (739 هـ)
- الطراز – يحيى بن حمزة العلوي اليمني (745 هـ)
- المقدمة – ابن خلدون (808 هـ)

- صبح الأعشى في كتابة الإنشا – القلقشندي (821 هـ)
- المستطرف في كل فن مستظرف – الأبشيهي (850 هـ)
- خزانة الأدب ولب ألباب لسان العرب – عبدالقادر البغدادي (1093 هـ)

ب- كتب التاريخ:

- فتوح البلدان – أحمد بن يحيى البلاذري (279 هـ)
- الأخبار الطوال – الدينوري (282 هـ)
- تاريخ الرسل والملوك – الطبري (310 هـ)
- مروج الذهب ومعادن الجوهر – المسعودي (346 هـ)
- الكامل في التاريخ – ابن الاثير (630 هـ)
- كتاب العبر وديوان المبتدأ والخبر – ابن خلدون (808 هـ)

جـ- كتب الرحلات:

- رحلة ابن جبير – ابن جبير (614 هـ)
- تحفة النظار في غرائب الأمصار وعجائب الأسفار – ابن بطوطة(779هـ)

د- علوم القرآن والحديث والفلسفة وعلم الكلام والفقه والتصوف:

- الخطابة – الفارابي (339 هـ)
- شرح العبارة – الفارابي (339 هـ)
- كتاب – الحروف – الفارابي (339 هـ)
- كتاب الفصوص – الفارابي (339 هـ)

- إحصاء العلوم – الفارابي (339 هـ)
- آراء أهل المدينة الفاضلة – الفارابي (339 هـ)
- كتاب المواقف والمخاطبات – محمد بن عبدالجبار النفري (354 هـ)
- ثلاث رسائل في إعجاز القرآن للرماني (386 هـ) والخطابي (388 هـ) والجرجاني (471 هـ)
- كتاب الشفاء – ابن سينا (428 هـ)
- الإحكام في أصول الأحكام – ابن حزم (456 هـ)
- المستصفى من علم الأصول – الغزالي (505 هـ)
- نهاية الإقدام في علم الكلام – الشهر ستاني (548 هـ)
- غاية المرام في علم الكلام – سيف الدين الآمدي (631 هـ)
- محاضرة الأبرار ومسامرة الأخيار – ابن عربي (638 هـ)
- إعجاز القرآن – ابن أبي الاصبع المصري (654 هـ)
- الإتقان في علوم القرآن – السيوطي (911 هـ)
- كتاب الصمت وآداب الكلام – أبو بكر ابن أبي الدنيا البغدادي (986 هـ)

هـ- كتب الترويح (الترفيه):

- ألف ليلة وليلة
- البخلاء – الجاحظ (255 هـ)
- الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة – محمد الجهشياري (331 هـ)
- مقامات بديع الزمان الهمذاني (381هـ)

- الجليس والأنيس – المعاني بن زكريا النهرواني (390 هـ)
- لطف التدبير – الخطيب الإسكافي (421 هـ)
- لطائف المعارف – أبو منصور الثعالبي (429 هـ)
- أخبار الحمقى والمغفلين – ابن الجوزي (504 هـ)
- مقامات الحريري (516 هـ)

هذه القائمة ليست شاملة وهي مجرد عناوين تشكل نقطة بدء لمن يرغب في دراسة الاتصال في التراث العربي.

ولعل الدارس الذي لا تربطه صلة قوية بكتب التراث يجد له عوناً في دراسة الاتصال – عن طريق غير مباشر – في مراجع حديثة. هذا بالإضافة إلى الكتب التي صدرت وتتناول الإعلام الإسلامي في القرآن، وقد تناولنا العديد منها في هذه الدراسة.

مثل الكتب التالية:

- أسواق العرب – سعيد الأفغاني.
- تاريخ الشعر السياسي – أحمد الشايب.
- الخطابة العربية في عصرها الذهبي – د. إحسان النص.
- عبدالحميد الكاتب وما تبقى من رسائله – د. إحسان عباس.
- رسائل ابن حزم الأندلسي – د. إحسان عباس.
- الدعوة العباسية مبادئ وأساليب – د. حسين عطوان.
- وسائل الاقناع عند الغزالي – محمد ياسر شرف.

- جمهرة خطب العرب – أحمد زكي صفوت.
- جمهرة رسائل العرب – أحمد زكي صفوت.
- الخطابة في صدر الإسلام – د. محمد طاهر درويش.
- طبيعة الدعوة العباسية – د. فاروق عمر.
- أهل الإسلام – لويس غارديه.
- تمثيليات خيال الظل – د. علي إبراهيم أبو زيد.
- التفكير البلاغي عند العرب – حمادي صمود.
- الدعوة إلى الإسلام – توماس أرنولد.
- فن الخطابة – د. أحمد محمد الحوفي.
- أدب السياسة في صدر الإسلام – د. أحمد الحوفي.
- تاريخ الأدب العربي – د. بلاشير.
- الخطاطة: الكتابة العربية – د. عبدالعزيز الدالي.
- السفارة السياسية وآدابها في العصر الجاهلي – محمد علي دقة.
- السفارات النبوية – محمود شيت خطاب.
- تاريخ الجدل – الإمام محمد أبو زهرة.
- الأندية الأدبية في العصر العباسي – علي محمد هاشم.
- النص البلاغي في التراث العربي والأوروبي – د. أحمد درويش.
- التعبير البياني: رؤية بلاغية نقدية – د. شفيع السيد.
- تكوين الكتاب العربي – د. فرانسوا زبال.

الهوامش

1. د. صالح أبو أصبع: الاتصال والإعلام في المجتمعات المعاصرة – ط 3 (عمّان دار آرام للدراسات والنشر والتوزيع: 1999) انظر الفصل الأول ص 12 وما بعدها.
2. انظر المصدر نفسه.
3. د. إبراهيم إمام: الإعلام الإسلامي: المرحلة الشفوية (القاهرة – مكتبة الإنجلو المصرية 1980) – 2 27.
4. المصدر نفسه.
5. د. عبداللطيف حمزة: الإعلام في صدر الإسلام (القاهرة – دار الفكر العربي 1978).
6. د. محمد عبدالمنعم خفاجي و د. عبدالمعزيز شرف – نحو بلاغة جديدة (القاهرة مكتبة غريب 1980).
7. د. محي الدين عبدالحليم: الإعلام الإسلامي وتطبيقاته العملية (القاهرة – مكتبة الخانجي – ط 2 – 1984) ص 144.
8. د. عبدالقادر حاتم: الإعلام في القرآن الكريم (القاهرة: مطابع الأهرام التجارية 1985).
9. المصدر نفسه: ص 36.
10. القرآن الكريم: سورة النمل، الآية 16.
11. ابن وهب الكاتب: تحقيق د. أحمد مطلوب و د. خديجة الحديثي: البرهان في وجوه البيان (بغداد – 1967)، ص 73.
12. د. محمد عجاج الخطيب: أضواء على الإعلام في صدر الإسلام، (بيروت – مؤسسة الرسالة 1985)، ص- ص 12-13.
13. رمضان لاوند: من قضايا الإعلام في القرآن، (الكويت: مطابع الهدف د.ت) ص- ص 11-12.

14. المصدر نفسه: ص- ص 261-265.
15. د. محمد فريد محمود عزت: دراسات في فن التحرير الصحفي في ضوء معالم قرآنية، (جدة: دار الشروق – 1984) ص- ص 6-7.
16. د. سيد محمد ساداتي الشنقيطي: أصول الإعلام الإسلامي وأسسه – جـ 1 (الرياض: دار عالم الكتب للنشر والتوزيع – 1986)، ص- ص 15-21.
17. د. سيد محمد ساداتي الشنقيطي: مفاهيم إعلامية من القرآن الكريم – (الرياض: دار عالم الكتب للنشر والتوزيع – 1986)، ص 37.
18. أمينة الصاوي و د. عبدالعزيز شرف: (نظرية الإعلامفي الدعوة الإسلامية). (القاهرة: مكتبة مصر – 1985)، ص- ص 37-39.
19. أمينة الصاوي و د. عبدالعزيز شرف: و د. محمد عبدالمنعم خفاجي: (السيرة النبوية والإعلامالإسلامي)، (القاهرة: مكتبة مصر د.ت) ص 16.
20. المصدر نفسه: ص 19.
21. سليم عبدالله حجازي: منهج الإعلام الإسلامي في صلح الحديبية: (جدة – دار المنارة 1986)، ص- ص 7-8.
22. المصدر نفسه: ص 11.
23. د. أحمد الشايب: تاريخ الشعر السياسي (القاهرة: د.ت) ص- ص 40-41.
24. د. محمود محمد سفر: الإعلام موقف (جدة: تهامة 1981)، ص 48.
25. المصدر نفسه: ص 64.
26. انظر علي محمد هاشم: الأندية الأدبية في العصر العباسي في العراق، (بيروت: دار الآفاق الجديدة، 1982).

الباب الأول



الفصل الثاني

كتاب الصناعتين

ومنزلته بين النقد والبلاغة

الباب الأول

الفصل الثاني

كتاب الصناعتين ومنزلته بين النقد والبلاغة



تمهيد :

كثيرون هم الذين تكلموا عن كتاب الصناعتين، وكثيرون أيضاً هم الذين تكلموا عن منزلة كتاب الصناعتين بين كتب النقد وكتب البلاغة.

وقد جعله بعضهم كتاباً بلاغياً ،وبعضهم رأى أنه كتاب نقدي بلاغي، ويظهر لنا أن كلاً منهم يجد مسوغات لحكمه، فباعتباره ناقداً سيجد من يطالع الكتاب أنه يشتمل على انتقادات كثيرة لكتّاب وشعراء، حيث يسير على نهج القدماء في النقد عندما يطرح بعض القضايا النقدية ويؤكدها بآراء الآخرين.

فيتكلم على سبيل المثال عن قضية من صميم النقد الأدبي وهي مدى تفاعل المعنى باللفظ، وبصورة أخرى مدى تفاعل الشكل بالمضمون حيث يقول: لا خير في المعاني إذا استكرهت قهراً والألفاظ إذا اجترت قسراً،

ولا خير فيما أجيد لفظه إذا سخف معناه، ولا في غرابة المعنى إلا إذا شرف لفظه مع وضوح المغزى وظهور المقصد.

غرض الكتاب: يرى أبو هلال أن كتابه كتاب بلاغة ويورد أن أهمية تعلم علم البلاغة عظيمة حيث يعرف بها إعجاز القراءة فيقول: "وقد علمنا بأن الإنسان إذا أغفل علم البلاغة وأخل بمعرفة الفصاحة لم يقع علمه إعجاز القرآن من جهة ما خصه الله به من حسن التأليف وبراعة التركيب...الخ.".

ويرى أن البلاغة تحقق فوائد لمن أراد أن يصنع قصيدة أو ينشئ رسالة، فإذا فاته هذا العلم مزج الصفو بالكدر وجعل نفسه مهزأة للجاهل وغيره للعاقل.

سبب التأليف:

ويتعرض في مقدمته إلى كتاب البيان والتبيين للجاحظ ويأخذ عليه أن حدود البلاغة وأقسام البيان والفصاحة مبثوثة ومنتشرة في تضاعيفه وهي خالية من الأمثلة، فرأى أن يعمل كتابه ليشتمل على جميع ما يحتاج إليه في صنعة الكلام نثره ونظمه من غير تقصير وإخلال وإسهاب وإهذار، على أن يكون في عشرة أبواب تشتمل على ثلاثة وخمسين فصلاً.

ومنذ الوهلة الأولى يطالعنا هذا الكتاب على أنه "كتاب بلاغي متخصص" ألف لخدمة القرآن ولتنسيق علم البلاغة وتبويبه في كتاب خاص.

ويستحسن قبل أن نعرض لكتاب الصناعتين ومنزلته بين النقد والبلاغة أن نسوق على عجالة عرضاً لمواد كتاب الصناعتين كما لخصها المؤلف.

عرض لمواد الكتاب:

لقد جعل المؤلف كتابه كما قال في عشرة أبواب تشتمل على ثلاثة وخمسين فصلاً.

ففي الباب الأول : يتحدث عن الإبانة عن موضوع البلاغة في أصل اللغة وما يجري معه من تصرف لفظها وذكر حدودها وشرح وجوهها وضرب الأمثلة في كل نوع منها وتفسير ما جاء عن العلماء فيها.

وفي الباب الثاني: يتحدث عن تمييز الكلام حيث أنه يحسن بسلاسته وسهولته وتخير الألفاظ مع إصابة المعنى وجودة المقطع. ثم يرسم لنا دليلاً لمواقع الخطأ والصواب في المعاني كي يسترشد بها من يريد أن يسترشد.

وفي الباب الثالث: يتحدث عن صنعة الكلام وترتيب الألفاظ. حيث يجعل الكاتب من الأدب حرفة كأي حرفة، وإذا كان اسم الكتاب يدل على ذلك فإن أبا هلال يؤكد بأن ليس لنا قرآنين لو تبعناهما لأتقنا صنعة الأدب.

والباب الرابع: يتحدث فيه عن حسن النظم وجودة السبك والرصف ويضرب أمثلة على ذلك.

والباب الخامس: يتحدث فيه عن الإيجاز والإطناب.

أما الباب السادس: فهو من أهم أبواب الكتاب من الوجهة النقدية؛ إذ يناقش فيه قضية السرقات الأدبية ويسميها "حسن الأخذ وقبح الأخذ وجودته ورداءته"، فيقول "وقد أطبق المتقدمون والمتأخرون على تداول المعاني بينهم، فليس من أحد فيه عيب إلا إذا أخذه بلفظه كله، وأخذه فأفسده وقصر فيه عمّن تقدمه" (سر الصناعتين- ص197) وهذا مقياس نقدي سديد.

وفي الباب السابع: يتحدث عن التشبيه ويقسمه أقساماً عديدة من عدة جوانب ومناح كما سنرى.

وفي الباب الثامن: يتكلم كذلك عن السجع والازدواج. والكلام البليغ لا يخلو منه، ويقسم السجع إلى وجوه مع ضرب الأمثلة.

وفي الباب التاسع: يتحدث عن البديع والإبانة عن وجوهه، وحصر أبوابه. وهو كعادته يبدأ بالتعريفات ويضرب الأمثلة ويأتي بتقسيماته للموضوع الذي يبحثه.

فيتكلم عن الاستعارة والمجاز والطباق والجناس والمقابلة والغلو...الخ.

وفي الباب العاشر: يتحدث عن مبادئ الكلام ومقاطعه وحسن الخروج والفصل والوصل وما يجري مجرى ذلك.

- **ملاحظتان:**

من هذا العرض السريع لمحتويات الكتاب نلاحظ أمرين أساسيين:

أولاً: إن هذا الكتاب ليس كتاباً بلاغيا بمعنى الكلمة، حتى إن الكاتب نفسه لم يلتزم بقوله إنه رأى أن يعمل كتاب بلاغة متخصصاً لأنه أخذ على كتاب الجاحظ بأن حدود البلاغة وأقسام البيان والفصاحة مبثوثة في تضاعيفه وخالية من الأمثلة...

ثانياً: إن هذا الكتاب تقنيني تعليمي يضع القوانين التي يجب أن تطبق وفي حالة تطبيقها يمكن أن ينتج الكاتب أدباً رفيعاً.

وعلى كل الوجوه فقد نوافق أبا هلال في أنه حاول محاولة جادة حصر أبواب البلاغة وتعريفها وإيراد أمثلة عليها – مع ملاحظة أن هذا الفضل لا يرجع إليه وحده، إلا أننا نجد أن هناك مآخذ لا بد من الإشارة إليها:

أولاً:- أنه كتاب بلاغي غير متخصص: فمع اعترافنا بأن كتاب أبي هلال أُلّف ليكون كتاباً بلاغياً إلا أنه كان في الوقت نفسه كتاباً نقدياً. ويمكن أن يؤكد ذلك تعرضه للمسائل النقدية التالية:

(أ) نظرية المعاني، ورأيه أنه ليس الشأن في إيراد المعاني لأن المعاني يعرفها العربي والعجمي والقروي والبدوي، وإنما هو في جودة اللفظ وصفاته

وحسنه وبهائه وكثرة طلاوته مع صحة السبك والتركيب والخلو من أود النظم والتأليف (سر الصناعتين- ص58).

ويؤكد رأيه بآراء آخرين ومنهم (أبو داود) وبأمثلة من الشعر ، ثم يعود ليؤكد أن لا خير في المعاني إذا استكرهت قهراً ، والألفاظ إذا اجترت قسراً. ولا خير فيما أُجيد لفظه إذا سخف معناه، ولا في غرابة المعنى إلا إذا شرف لفظه مع وضوح المعنى وظهور المقصد (سر الصناعتين –60). وهذه القضية التي طرحها العسكري من صميم النقد الأدبي وهي مدى تفاعل المعنى باللفظ، وبصورة أخرى مدى تفاعل الشكل بالمضمون.

(ب) قضية السرقات الأدبية، حيث يسميها بحسن الأخذ وقبح الأخذ ويقول: "قد أطبق المتقدمون والمتأخرون على تداول المعاني بينهم، فليس من أحد فيه عيب إلا إذا أخذه بلفظه كله، وأخذه فأفسده وقصر فيه عمّن تقدمه" (سر الصناعتين –ص197).

والسرقات الأدبية من صميم موضوع النقد الأدبي، ونرى أن أبا هلال قد أجاد في تحديد قضية السرقات حيث قال بأن العيب يكون إذا أخذ باللفظ أو بإفساد المعنى أو بالتقصير عمّن تقدمه، وقال أيضاً إن المعاني مطروحة والفضل للأديب في النسج.

(ج) كذلك استطاع التوصل إلى نظرية جيدة وهي أثر البيئة في الأديب، وإن كان لا يفسرها، فهو يقول "وإذا كان القوم في قبيلة واحدة، وفي

أرض واحدة، فإن خواطرهم تقع متقاربة، كما أن أخلاقهم وشمائلهم تكون متضارعة".

ويورد لنا مثالاً على ذلك فيقول: وأنشدت الصاحب بن عباد.

كانت سراة الناس تحت أظله

فسبقني وقال:فغدت سراة الناس فوق سراته (سر الصناعتين –ص230).

(د) آراؤه، وتعليقاته النقدية على بعض الأدباء والشعراء، وهي مبثوثة في تضاعيف كتابه، وإن كان كثير من ضمن هذه الآراء والتعليقات يمكن أن يوصف بالجفوة.

فبعضها يلزم الأديب بالتحجر، فهو ينقد قول السموءل:

فنحن كماء المزن ما في نصابنا كهام ولا فينا يعد بخيل

فيعلق على ذلك "ليس في قوله ما في نصابنا كهام، من قوله فنحن كماء المزن في شيء، إذ ليس بين ماء المزن والنصاب والكهام مقاربة، ولو قال ونحن ليوث الحرب أو أولو الصرامة والنجدة ما في نصابنا كهام، لكان الكلام مستوياً، أو نحن كماء المزن صفاء وأخلاق وبذل أكف لكان جيداً" (سر الصناعتين- ص144).

مثل هذه التعليقات تجعل الأديب أسير بعض القوالب الجامدة والصيغ المحفوظة التي تقضي على الملكة الأدبية والإبداع والخلق.

ويرى الدكتور محمد مندور أن ذوق أبي هلال فاسد، ويرجعه إلى فرط إعجابه بالبديع وأوجهه، ويقول: "إننا لو نظرنا فيما ينتقده لوجدنا نفس الذوق الفاسد، نفره بنفس النزعة إلى الإعجاب بالبديع وقواعد البديع الشكلية المنطقية الحمقاء". (النقد المنهجي عند العرب –ص225)

ثانياً :الحدود والتقسيمات:

إن الحدود والتقسيمات التي أوردها أبو هلال في كتابه، برغم ما يمكن أن تفيده من ناحية المنهج الأكاديمي، لها أضرار عديدة، إذ لا تلبث أن تصبح مجموعة من المعلومات التي تمثل قوانين وأكليشيهات تحجز على الأديب سبل الإبداع. فالتعريف كما نعلم هو تحديد لشيء معين، وهذا يعني أن كلامنا أو فهمنا يجب ألا يتجاوز هذا المعنى المرسوم المحدد، وكذلك الأمر بالنسبة للتقسيمات التي تكتسب صفة قواعدية يجب اتباع تقسيماتها وأشكالها المصنفة.

ففي الباب السابع يتحدث عن التشبيه، وفي الفصل الأول منه يبتدئ كعادته بتعريف التشبيه وهو "الوصف بأن أحد الموصوفين ينوب مناب الآخر بأداة التشبيه فإن ناب منابه أو لم ينب" ونحن قد نتفق معه في التعريف إلا أننا لا نؤمن بأن التعريف أساس يعتمد عليه لأن ما بين أيدينا هو أدب، والأدب مداره الذوق والفهم، وكذلك نحن لا نسير معه في بيان أوجه التشبيه حيث يقسمها ثلاثة أقسام وهي:

1) تشبيه شيئين متفقين من جهة اللون مثل تشبيه الليلة بالليلة والماء بالماء.
2) تشبيه شيئين متفقين يعرف اتفاقهما بدليل كتشبيه الجوهر بالجوهر.
3) تشبيه شيئين مختلفين لمعنى يجمعهما كتشبيه البيان بالسحر والمعنى الذي يجمعهما لطافة التدبير ودقة المعنى (سر الصناعتين – ص240).

ثم يمشي بنا بعد ذلك حيث يرى أن وجوه التشبيه أنواع:

1) تشبيه الشيء بالشيء صورة.
2) تشبيه الشيء بالشيء لوناً وحسناً.
3) تشبيهه به لوناً وصورة.
4) تشبيهه به حركة.
5) تشبيه الشيء بالشيء معنى (سر الصناعتين –ص242)

❖استطرادات:

ونجد أن صاحبنا قد أولع بالتقسيمات ولعاً شديداً، فهو يتكلم عن المحلول من الشعر فيقسمه إلى أربعة أنواع، ويقسم السجع أيضاً إلى وجوه، ثم يقسم الإيجاز إلى قسمين: القصر والحذف، ثم لا يلبث أن يقسم إيجاز الحذف إلى ستة وجوه.

ولنستطرد قليلاً لبيان ولوع أبي هلال بالتقسيم، وننظر ماذا قال عن المعاني، فهي عنده نوعان أولهما مبتدع والثاني محتذى. ويرى أن للمعاني وجوهاً:

1) منها ما هو مستقيم حسن مثل: قد رأيت زيراً.
2) منها ما هو مستقيم قبيح مثل: قد زيراً رأيت.
3) منها ما هو مستقيم النظم وهو كذب مثل: شربت ماء البحر.
4) منها ما هو محال: مثل آتيك أمس "وكل محال فاسد وليس كل فاسد محال".
5) ويجوز أن يكون الكلام الواحد كذباً محالاً مثل مررت بيقظان نائم.
6) ومنها الغلط : وهو أن تقول ضربني زيد وأنت تريد ضربت زيداً فغلطت وللخطأ صور مختلفة...الخ. (سر الصناعتين – 245)

ومثل هذا التقسيم يرينا مدى ولوع أبي هلال بالتقسيمات التي لا تسمن ولا تغني من جوع.

ماذا يفيد كل هذا التفتيت؟

وهذا التفتيت في التشبيه والمعاني وغيرهما إلى كل هذه الصور والتقسيمات يوحي إلينا بالتقسيمات المنطقية، فبمقدار ما يكون أبو هلال عقلياً في تقسيماته بمقدار ما يكسب مثل هذا اللون من الصور البلاغية منطقية وجموداً في الوقت ذاته، ويحيل الصور إلى فتات نضيع في

غمار حدودها وتقسيماتها ، فبدلاً من أن نكون ذواقة سنجد أنفسنا مضطرين لأن نكون منقبين عن أوجه الشبه وأنواعه مثلاً ، فنغرق في بحر التقسيمات والحدود، وسننسى أنفسنا فيما لو كنا متذوقين أو نقاداً. وسبب ذلك أن العمل الأدبي كل متكامل ويجب أن ينظر إليه من هذه الزاوية، وحتى إذا نظرنا إليه من زوايا جانبية، فإن أي نظرة من هذا القبيل يجب أن تكون مرتبطة بالسياق العام للعمل الأدبي ككل.

تبرير:

وقد يكون كلامنا هذا فيه شيء من القسوة على صاحبنا أبي هلال حيث إن مما يبرر لجوءه إلى مثل هذا الأسلوب – الذي أساء إلى النقد الأدبي والتذوق مستقبلاً – أنه قد التزم في كتابه منهجاً أكاديمياً، حيث أراد أن يعلّم الناس في هاتين الصنعتين الكتابة والشعر، وأراد أن يسهّل لهم سبل إدراك أسرار بلاغة القرآن وتفهمه ، فلجأ إلى أسلوب الحدود والتقسيمات، وحقاً هذا أفضل منهج تعليمي يحقق هذه الغاية.

ثالثاً: أن الأدب، الكتابة والشعر: صناعتان

ويؤخذ عليه نظرته إلى الأدب على أنه مجرد صنعة، فنجده في الباب الثالث يتحدث عن صنعة الكلام وترتيب الألفاظ، ويجعل الأدب كأية حرفة من الحرف. وإذا كان اسم الكتاب يدل على ذلك فإن أبا هلال في هذا الباب يسن لنا القوانين التي لو اتبعها أي محروم من أي ملكة أدبية فإن قوانينه ستمكّنه من صنعة الأدب.

ومثل هذا الأسلوب التقنيني ليس مجالاً طيباً للنقد ولا للبلاغة، فالنقد هدفه كشف صور وإيضاح علاقات وبيان إبداع، والبلاغة ما هي إلا عامل مساعد على ذلك . إذ تساعدنا على التذوق الجمالي للنص بجانبيه الشكلي والمضموني. فانظر إليه حين يقول: "وينبغي أن تجتنب إذا مدحت أو عاتبت المعاني التي يتطير منها ويستشنع سماعها". (سر الصناعتين – ص146).

وكأنه يعلمك قيادة السيارة ، فيقول لك :كن حذراً من السرعة كي تتجنب وقوع الحوادث .وأبو هلال يريد من كتابه أن يكون كتاب صناعتين بمعنى الكلمة، أي صناعتان تقليديتان لهما أسس وقوانين، أما الكاتب والشاعر فليس له من طريق نبوغ وإبداع إلا إجازة القواعد وتقليد المراسيم واتباع الأسس والقوانين، أما العواطف والموهبة فليس لهما دور هام في الإبداع.

❖تعليق:

يقول الدكتور محمد زغلول سلام "ويفرط أبو هلال في رسم الطريق أمام الشعراء بطريقة سطحية فيقول في المرثية مثلاً (والمرثية مديح الميت)... فينبغي أن تتوخى في المرثية ما تتوخى في المديح، إلا أنك إذا أردت أن تذكر الميت بالجود والشجاعة تقول مات الجود وهلكت الشجاعة...إلخ". ثم يستطرد الدكتور سلام فيقول: "وهو لا يضع يده إلا على الخصائص الظاهرية والمعاني الشكلية التي تتردد على تلك الصورة التي أرادها لناظم الشعر وليس للشاعر الذي ينفعل بموضوعه ويفصح عن أحاسيسه

ومشاعره، إلا أن يرصّ مجموعة من المعاني كرصّ لبنات البناء فيحصل بمجموعة منها على قصيدة مديح وبمجموعة أخرى على قصيدة رثاء وهكذا". (تاريخ النقد العربي جـ 1- ص248).

❖**خطأ منهجي**: ونستطيع أن نقول إن أبا هلال من ناحية منهجية لم يوفق في كتابه؛ فحينما ادّعى أنه أراد أن يكون كتابه بلاغياً متخصصاً لم يستطع الاستغناء عن جو التأليف السائد في عصره، فجاءت المسائل النقدية مشتتة مبثوثة في كتابه.

هذا من جانب ، ومن جانب آخر نجد أن تلك الصورة التي سار في انتهاجها من حدود وتقاسيم لم تكن ذات فائدة كبيرة، لا على الأدب، حيث أكسبته مع طول الزمن الجمود والسطحية، ولا النقد كنقد حيث حجرت عليه النظر من خلال تلك القوانين المحددة، ولا البلاغة كبلاغة حيث جعلت موضوعها بدل أن يكون سبيل تذوق واستكشاف جمال، أصبح مجرد تنقيب ومهارة، لاصطياد صور.

ورغم أنه يقول إن البلاغة هدفها إثبات إعجاز القرآن إلا أنه لم يبحث موضوع إعجاز القرآن من مناح بلاغية في كتابه، باستثناء أمثلة جاء بها للاستشهاد مثلها في ذلك مثل كثير من أمثلة الشعر والنثر.

وقد يعذر أبو هلال في خطئه المنهجي هذا ، لأن حدود النقد أو البلاغة في عهده لم تكن واضحة بقدر ما كانت متداخلة، وكانت محاولته هي الأولى في فصل البلاغة عن النقد ، وعلى حد تعبير الدكتور مندور تحويل النقد إلى بلاغة.

آراء بعض النقاد المحدثين في كتاب الصناعتين:

❖ بدوي طبانة:

يرى الدكتور بدوي طبانة أن كتاب الصناعتين، كتاب في النقد الأدبي بالإضافة إلى كونه كتاباً بلاغياً، ويقول إن أبا هلال من أوائل أولئك العلماء الذين حاولوا فصل قواعد البلاغة عن مباحث النقد الأدبي وتوجيه البلاغة توجيهاً علمياً قاعدياً يقوم على الحد والتعريف والتفريغ مع حصر المسائل واستيفاء الأقسام". (البيان العربي –ص160).

ويقول في موضع آخر "الحقيقة التي لا شك فيها أن كتاب الصناعتين زاخر بالدراسات النقدية والبلاغية" (البيان العربي –ص166). ثم يقول "ومن الممكن القول بأن أبا هلال العسكري قد تناول البلاغة بروح أدبية كما يمكن القول بأنه تناول النقد بروح بلاغية، ويمكن أيضاً القول بأن كتاب الصناعتين يمكن أن يُعد نقطة تحول في الدراسات البيانية والنقدية، وأنه جنح بتلك المعالم الذوقية اتجاهاً قاعدياً بما وضع من أسس في البلاغة التي يعد كتابه مصدراً من أهم مصادرها" (البيان العربي – ص 167) .

حقيقة إنني لم أفهم ما يقصد بقوله: " قد تناول البلاغة بروح أدبية كما يمكن القول بأنه تناول النقد بروح بلاغية " وهل من الممكن أن نتناول البلاغة بغير تلك الروح ؟وهل من الممكن أن نتناول النقد بروح تخلو من البلاغة ؟

❖محمد طاهر الجبلاوي:

وأما الأستاذ محمد طاهر الجبلاوي فهو يقول: "وقد سلك فيه أهل الأدب في دراسة فنون البلاغة وإيراد الشواهد الأدبية من شعر ونثر وتعزيزها بالأمثلة من القرآن والحديث". (تراث الإنسانية جـ2-ص495).

ثم يقول "وتناول فنون البلاغة وحدودها وطرق الإجادة في المنظوم والمنثور على اختلاف أنواعها وهذه طريقة انفرد بها الأدب العربي عن سواه وبرز فيها أبو هلال" (تراث الإنسانية جـ2-ص496).

ولم يشر الأستاذ الجبلاوي فيما إذا كان كتاب الصناعتين كتاباً نقدياً إيضاحياً بجانب كونه كتاباً بلاغياً.

❖ شوقي ضيف:

وقد تعرض الدكتور شوقي ضيف لكتاب الصناعتين، فعرض جوانب الكتاب والهدف منه، إلا أنه ركز تركيزاً شديداً على مدى استفادة أبي هلال من غيره من الكتّاب وتأثره بهم فانظر مثلاً قوله: "وعقد أبوهلال الباب السابع من كتابه للتشبيه وهو فيه يستمد في رضوخ من الرمّاني" ثم يقول:

"واستمد أيضاً في الباب من ابن طباطبا وما ذكره من وجوه التشبيه". ويقول: "وأدخل فيهما فواصل القرآن مخالفاً للرماني والباقلاني وأترابهما من المتكلمين". (البلاغة تطور وتاريخ –ص142).

وفي نهاية حديثه عن أبي هلال يقول: "ومن المؤكد أن أبا هلال استقصى في كتابه صور البيان والبديع التي سجلها النقّاد وأصحاب البلاغة حتى عصره وهذا –بدون ريب– يرفع من عمله" (البلاغة تطور وتاريخ –ص146).

ولم يشر الدكتور ضيف صراحة إلى منزلة هذا الكتاب بين النقد والبلاغة، إلا أنه قد يفهم من عبارته السالفة الذكر أن كتابه لم يخل من النقد، حيث إن أبا هلال استقصى في كتابه صور البيان والبديع التي سجلها النقّاد وأصحاب البلاغة.

❖محمد زغلول سلام:

وأما الدكتور محمد زغلول سلام فقد درس منهج الكتاب في كتابه تاريخ النقد العربي، يقول: "وكتاب الصناعتين لأبي هلال العسكري شبيه في منهجه بكتب البلاغيين من بعده"- (تاريخ النقد العربي جـ 1- ص244) وينتقد منهج أبي هلال في كتابه مبيناً مدى تأثره بمن سبقوه وعاصروه، يقول: "إن أبا هلال العسكري وضع بكتابه هذا أساساً قوياً للبلاغة في نهاية القرن الرابع الهجري، ولم يكن له كبير فضل في توجيه النقد اللهم إلا الزيادة في دفعه ناحية البلاغة".

ثم يقول: "وبالرغم من محاولته بتبويب الأبواب وتفصيل الفصول، فهو لم يصل إلى شيء ذي بال فقد كرر القول في الموضوع الواحد في أكثر من باب، كما أنه أكثر من التقول والشواهد ولم يقف كثيراً أمام النصوص يحللها تحليلاً..

ثم يقول... بل نجده كثيراً بل غالباً ما يعتمد على آراء السابقين فيوردها كما هي ويزيد فيخفي ما أخذه ولا يذكر عمّن أخذ(تاريخ النقد العربي جـ 1-ص251) .

فالدكتور سلام يرى أن كتاب الصناعتين كتاب نقدي وإن كان في منهجه شبيه بكتب البلاغيين.

❖ **محمد مندور:**

أما الدكتور محمد مندور في كتابه النقد المنهجي عند العرب، فقد ناقش هذا الكتاب، حيث اعتبره نقطة البدء في فساد الفروق في النقد، كما هو بدء تحول النقد إلى بلاغة.

ويقول إن كتاب الصناعتين ليس كتاباً في النقد وإنما هو في البلاغة (النقد المنهجي عند العرب –ص 224).

ويقول: "كتاب الصناعتين كتاب رجل لا يعنى بغير الصنعة ولا يدرس في الأدب غيرها".. ثم حمل على أبي هلال العسكري لفساد ذوقه ودلّل على ذلك.

ويؤكد صلات أبي هلال بغيره من النقّاد والأدباء حيث إنه أخذ عنهم وعن مذهب الكلاميين (النقد المنهجي عند العرب – ص316). ونحن نوافق الدكتور مندور في أن أبا هلال كان نقطة تحول النقد إلى بلاغة، لكننا لا نوافقه في أن كتابه ليس كتاباً في النقد وإنما هو في البلاغة. ويمكننا القول إنه كتاب نقدي بلاغي متمازج. ويأخذ مندور على أبي

هـلال – ويعتـبره مـن سـوء الطـالع – أن أبـا هـلال اسـتطاع أن يفـصل آراء قدامـة ويعززهـا بالأمثلـة، وأن يـضيف إلى تقاسـيم صـاحب النقـد وأمثالـه تقاسيم جديدة وأن يفخر بذلك..

وهذه التقاسيم قد لا تكون ضارة في ذاتها، ولكن الملاحظ أنها لم تلبث أن جففت ينـابيع الأدب وخرجـت بـه إلى الـصنعة العقيمـة، إذ أخـذ الأدبـاء والشعراء يستخدمون تلك الأوجه ليحلوا بها أسلوبهم، وكانـت النتيجـة أن ضـاع مـن الأدب كـل إحـساس أو فكـر أو فـن صـحيح، وغلبتـه اللفظيـة والتكلف حتى أماتت الأدب". (النقد المنهجي عند العرب – ص317)

ونحـن نوافـق الـدكتور منـدور في رأيـه هـذا كـل الموافقـة لأن كـل تلـك الحدود والتقسيمات كانت مع تقسيمات البلاغيين بعد أبـي هـلال عـاملاً أساسيا في نضوب معنى الأدب العربي وحيويته.

ويعلّق الدكتور مندور على منهج أبي هلال فيقول عنه "إنه منـهج تقريـري، الـذي مـن أخـص وسـائله الاعتمـاد علـى التعريـف والتقاسـيم.. ثـم يقـول: لا يخـترع أمثلـة سـخيفة مفتعلـة ليجـاري تقاسـيمه المنطقيـة إلى النهايـة" (النقد المنهجي عند العرب –ص 317)

وينهي منـدور كلامـه بقولـه: "وإن يكـن قـد أخـذ عـن النقّـاد بعـض آرائهـم فإن روحه ومنهجه هما روح البلاغيين ومنهجهم وبخاصـة قدامـة بـن جعفـر في كتابـه نقـد الـشعر، ولقـد كـان في هـذا سـبب فـساد الكـثير مـن أحكامه، بـدليل أنـه في مـسألة أدبيـة صـرفة كمـسألة الـسرقات قـد وفّـق إلى خير فيصل".

إذن فكتاب الصناعتين هو نقطة تحول النقد إلى بلاغة وفي طريقة تأليف هذا الكتاب وموضوعاته فضلاً عن روحه ومنهجه أوضح دليل على ذلك.
(النقد المنهجي عند العرب –ص 325)

خلاصة:

وبعد أن عرفنا بعض وجهات النظر في سر الصناعتين لأبي هلال نخلص إلى نتيجة شبه مجمع عليها، وهي أن كتاب الصناعتين إنما هو كتاب بلاغي نقدي وإن كان يختلف النقّاد في تغليب جانب، فكما رأينا أن (مندور) يجعله كتاباً بلاغياً، ورأينا أن (سلام) اعتبره كتاباً نقدياً شبيهاً في منهجه بكتب البلاغيين. وبلا شك فهذا الكتاب قد مزج النقد مع البلاغة، وإن كانت محاولة أبي هلال هي نقطة البداية في فصل علم البلاغة عن النقد.

وبذا ، يكون هذا الكتاب هو واسطة عقد بين النقد والبلاغة في منهجه وموضوعاته.

المصادر والمراجع

1 - أبو هلال العسكري : سر الصناعتين ، تحقيق الأستاذين البجاوي وفضل إبراهيم.

2 - د. محمد مندور : النقد المنهجي عند العرب، ، دار نهضة مصر.

3 - د. بدوي طبانة : البيان العربي، ، الإنجلو المصرية، ط 4.

4 - د. شوقي ضيف : البلاغة تطور وتاريخ، ، دار المعارف، ط4 .

5 - د. محمد زغلول : سلام تاريخ النقد العربي ج1- ، ، دار المعارف.

6 - محمد طاهر الجبلاوي: تراث الإنسانية، المجلد الثاني، مقالة عن كتاب سر الصناعتين.

الباب الأول



الفصل الثالث

رحلة في أدب الآخرة

أ – رسالة الغفران لأبي العلاء المعري

ب- رسالة الغفران وعلاقتها بالقرآن وقصة المعراج

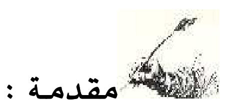
ج - رسالة الغفران وعلاقتها برسالة ابن شهيد

د - رسالة الغفران والثقافات الأجنبية

الباب الأول

الفصل الثالث

رحلة في أدب الآخرة



مقدمة :

ليس هذا البحث مكتملاً، وفي الحق أن موضوعاً كهذا يستحق الكثير من الدرس والمناقشة، وأعترف أنني لم أوف هذا البحث حقه مما قد يظهر بعض الأحكام بمظهر فج، ولكنني رغم ذلك حاولت أن أرسم صورة صادقة مقارنة لأدب الآخرة مركزاً كل التركيز على رسالة الغفران بصفتها النموذج الأدبي الوحيد – في أدبنا – الذي يرحل إلى عالم الآخرة، أما رسالة ابن شهيد – التوابع والزوابع – فكما هو معروف، فإن رحلتها إلى عالم آخر، لكنه ليس عالم الآخرة بل هو عالم الجن.

وكذلك ركّزت في مقارنتي على الكوميديا الإلهية بصفتها النموذج العملاق والمثالي بالنسبة للأدب الغربي، هذا بالإضافة إلى ما يُثار من وجود علاقة تمتُّ في بعض الاعتقادات بينها وبين رسالة الغفران بصلة، وتمتُّ بشيء من التأكيد إلى قصة المعراج الإسلامية بصلة وثيقة كما حقق ذلك آسين بلاسيوس.

وليس من الإنصاف أن نتجاهل وجود رحلات أخروية سابقة، مهّدت السبيل لظهور مثل هذا النوع من الأدب إن كان ذلك بشكل مباشر أو بشكل غير مباشر.

وسنشير ﾒ بحثنا إلى نصّين أدبيين هما الأوديسة لهوميروس والضفادع لسوفكليس، وسنحاول بقدر الجهد أن نعرض بعض النصوص، فقد تفيد لإدراك مدى ما يمكن أن يوجد من علاقة بين تلك النصوص الأدبية.

وسوف نعرض مضمون رسالة الغفران والكوميديا الإلهية، ونناقش هدف المؤلفين من تأليفهما، ومدى صلتهما ببعضهما وعلاقتهما بالمعراج، ومناقشة آراء النقاد ﾒ هذه العلاقة، وكذلك علاقة رسالة الغفران برسالة ابن شهيد وبالثقافات الأجنبية.

أ - رسالة الغفران والهدف من تأليفها

عرض موجز:

يمكننا أن نقسّم الرسالة إلى قسمين أولهما الغفران حيث أتيح لابن القارح – بناء عليه- أن يزور الجنة والنار. أما القسم الثاني فهو بمثابة رد على رسالة لابن القارح. وأكثر ما يهمنا نحن رواية الغفران، كرحلة إلى العالم الآخر، أما الرد على رسالة ابن القارح والرسالة نفسها، فسنفيد منها ﾒ مناقشة هدف أبي العلاء من هذه الرحلة والسبب ﾒ إنشائها.

رسالة ابن القارح:

يبدأ ابن القارح رسالته بدعوات للشيخ الجليل، عارضاً له مدى شوقه إليه يقول: "ويعلم الله الكريم أني لو حننت إليه حنين الواله إلى بكرها أو الحمامة إلى إلفها لكان ذلك مما تغيره الليالي والأيام والعصور والأعوام،

لكنه حنين الظمآن إلى الماء، والخائف إلى الأمن، والسليم إلى السلامة، والغريق إلى النجاة، والقلق إلى السكون بل حنين نفسه النفيسة إلى الحمد والمجد، فإني رأيت نزاعها إليهما نزاع الاستقصّات إلى عناصرها والأركان إلى جواهرها".

ثم يتحدث عن رحلته إلى حلب وكيف أصيب بالأذى فيها ولم يحصل على شيء منها، ويتحدث عن رسالة الزهرجي التي سُرقت منه، ويقول: "فكتبت هذه الرسالة أشكو أموري وأبث شقوري، وأطلعه طلع عجري وبُجري، وما لقيت في سفري من أُقيْوام يدعون العلم والأدب". ويستمر بعد ذلك في حديث طويل، حيث يتكلم عن المتنبي وذمّه للزمان وسجنه في بغداد وادّعائه النبوة، وينتقل بعد ذلك إلى الزنادقة والملحدين، فيعرض قائمة طويلة من الزنادقة! بشار وصالح بن عبد القدوس ومقتله، والقصار الأعور مدعي الربوبية وغيرهم كثير. ثم ينتقل للحديث عن طيرة ابن الرومي، واتهام أبي تمام بترك الصلاة، وعن مدع بأنه جعفر ابن محمد، وبعد الطابور الطويل من الزنادقة ومدعي النبوة والألوهية، ينتقل للحديث عن نفسه وعلاقته بالحسان وخوفه وهلعه، حيث بلغ الثمانين وصدوف من الحسان. ويذهب بعيداً حيث يتكلم عن النبي وبداية البعثة المحمدية، وقصة عرضه الرسالة على قريش وما لاقاه المسلمون من شدة وبلاء، وذكر بدء الدعوة وعقّب بقوله: "فتأمل كيف استفتح دعوته وهو ضعيف وحده" ثم يذكر علاقته بالخمر، ويستطرد فيتحدث عن (ميتة فاذوه) الذي كان لا يتورع عن ركوب مخزية، فيقال له "يا فاذوه تب إلى اللّه" فيقول "لم تدخلون بيني وبين مولاي، وهو الذي يقبل التوبة من عباده؟" ووقع على رأسه مرة مهراس فقتله وأعجله عن التوبة.

ويتحدث عن معرفة المعري له، وعلاقته بأبي القاسم المغربي، ويمدح أبا العلاء ويتحدث عن أساتذته وعن نفسه وعدم قدرته على القراءة والكتابة، وعن كساد العلم، وقصد سرقة ابنة أخته الدنانير وينهي الرسالة بحديث عن الشبلي الصوفي ومعتذراً إذا كان فيها خطأ أو زلل.

الرد على ابن القارح:

حينما يرد أبو العلاء على رسالة ابن القارح، نجده يجيب على نفس المواضيع التي طرحها ابن القارح في رسالته، فهو يتكلم عن حنين أبي القارح الزهرجي، والمتنبي ومعجزاته وولادته، وعن الزنادقة والحلوليين والتناسخ، ويتحدث عن ابن القارح والخمر وابتهاج الحور بتوبته، وعن تأخير التوبة، وكيف عرف ابن القارح وزهده في الخمر ودنانيره المسروقة، وعن الشبلي الصوفي ثم يختم الرسالة بعد ذلك.

الغفران:

كان من حقنا أن نقدم قصة الغفران لأنها بمثابة مقدمة للرد على ابن القارح ولكنها بصفتها النص الأدبي الأخروي، رأينا تناولها بمفردها حيث إنها الأساس في الدرس والمقارنة ويمكن اعتبارها نصاً أدبياً مستقلاً.

أما من الناحية النقدية والأدبية المقارنة، فلا يمكن إهمال رسالة ابن القارح والرد عليها، ذلك لما يحملانه من إرشادات وإشارات كثيرة تلمح

إلى السبب في إرساله الرسالة، والسبب في الرد عليها والهدف من إنشاء الرحلة إلى عالم الآخرة.

وسنوجز بقدر الاستطاعة في عرض الغفران، تاركين بعض التفصيل أثناء التحليل والمقارنة.

عرض موجز:

يتخيل المعري أن ابن القارح قد غفر له، ويمهد قبل ذلك ببيان مودته ويخبره بأن رسالته قد وصلته "التي بحرها بالحكم مسجور، ومن قرأها مأجور" إذ كانت تأمر بتقبل الشرع وتعيب من ترك أصلاً إلى فرع، وقال له بأن في قدرة الخالق أن يجعل من كل حرف من أحرفها شبح نور يستغفر لكاتبها، وأنه سبحانه جعل لهذه السطور المنجية من النار معاريج من الفضة والذهب، تعرج بها الملائكة من الأرض إلى السماء، وبيّن بأنه قد غُرس له شجر في الجنة وولدان مخلدون قياماً وقعوداً في ظلال ذلك الشجر، وأن المغفرة هي التي ستهبه لذائذ الجنة التي تخبأ له إلى يوم القيامة.

ويصف الجنة وما فيها من لذائذ ويقول: "كأني به أدام الله بقاءه، إذا استحق تلك الرتبة بيقين التوبة، وقد اصطفى له ندامى من أدباء الفردوس، ومن علماء اللغة" ويتنزه في الجنة ويطوف مع الشعراء، فيلتقي بالأعشى وزهير وعدي بن زيد والنابغتين ولبيد ويشهد ملاحاة بين النابغة الجعدي والأعشى.

وبعد ذلك يرجع أبو العلاء بابن القارح قليلاً قليلاً حيث يذكر موقف الحشر ونهوض ابن القارح من قبره "لما نهضت انتفض من الرّيْم، وحضرت حرصات القيامة".

وطال عليه الأمد واشتد الظمأ وشدة الحر مع سكون الريح، وهو رجل مهياف وجد أن حسناته قليلة، وأن التوبة في آخرها. وحينما أقام في مثل هذا الموقف زهاء شهر أو شهرين زيّنت له نفسه الكاذبة، أن يمدح رضوان "ولم أزل أتتبع الأوزان التي يمكن أن يوسم بها رضوان حتى أفنيتها، وأنا لا أجد عنده مغوثة، ولا ظننته فهم ما أقول"، ونادى ابن القارح جبريل وسأله ألم يسمع كلامه؟؟ فأجابه بأنه سمعه ولم يعلم مقصده!! فرد عليه ابن القارح بأنه ليس له صبر على العطش، واستطال مدة الحساب، ومعه صك توبة يمحو الذنوب، وأنه مدحه بالشعر. فأجابه رضوان بأنه لم يسمع بكلمة الشعر إلا الساعة. وأجابه رضوان بأن دخول الجنة لا يكون إلا بإذن رب العزة، ولم يكتف ابن القارح بذلك حيث انصرف إلى خازن آخر للجنة، فمدحه، ويقال له (زفر) وكأنه يخاطب ركوداً صماء. فقال له ابن القارح بأن الناس في الدار الذاهبة يتقربون إلى الرئيس أو الملك بالبيتين أو الثلاثة لكنه أنشده ما يقرب من ديوان كامل. فأجابه الخازن بأن الشعر هو قرآن إبليس نفثه في إقليم العرب فتعلمه.

وحاول أن يمدح حمزة بن عبد المطلب، فعنّفه على ذلك، لكنه بعث معه رسولاً إلى علي بن أبي طالب ليخاطب النبي (صلى الله عليه وسلم) في

أمره، فسأله علي عن صحيفة حسناته وكان قد أضاع ابن القارح كتابه في لقاء أبي علي الفارسي.

فقال أمير المؤمنين: لا عليك، ألك شاهد بالتوبة؟ فقال: نعم قاضي حلب وعدولها، وسأل عن اسمه، وأقام هاتفاً يهتف باسم القاضي، وشهد القاضي له. وقال له علي إنك لتروم حدداً ممتنعاً، ولك أسوة بولد أبيك آدم. واستطاع ابن القارح أن يرد الحوض ويشرب منه، ثم طفق يدور، وكان يقول بأنه كان يكتب في نهاية كتبه الصلاة على الرسول، ورأى أن هذه حرمة له ووسيلة للدخول إلى الجنّة، وقال لبعض من القوم أن يتوسطوا لدى فاطمة بنت محمد (صلى اللّه عليه وسلم).

وحينما مرّت ومعها خديجة بنت خويلد قالوا لها: "هذا ولي من أوليائنا قد صحت توبته ولا ريب أنه من أهل الجنة، وقد توسل بنا إليك متعجلاً للفوز بالجنة". وتعلق ابن القارح بركاب إبراهيم بن محمد (صلى اللّه عليه وسلم) حتى وصل موقف النبي (صلى اللّه عليه وسلم) وسأل الرسول عنه، فأجابته فاطمة بأنه استشفع جماعة من الأئمة الطاهرين... فأجابها الرسول "حتى ينظر في عمله" وسأل عن عمله فوجد أنه قد ختم بالتوبة، فشفع له، وأذن له في الدخول وعبر الصراط بمساعدة جارية من جواري فاطمة الزهراء وهبتها له، وعندما وصل إلى باب الجنة سأله رضوان عن الجواز لكنه لم يكن معه، فحاول أن يحتال لذلك، إلا أن إبراهيم عليه السلام جذبه جذبة حصله بها الجنة، وكان موقفه قبل الدخول ستة أشهر من شهور العاجلة. وبعد هذا الكلام الطويل عن كيفية دخول

الجنة، يعود إلى ذكر الجنة فيتكلم عن مآدب ومدعوين ومجالس شراب وغناء في الجنة، ويشاهد رقص الحور وطاووساً من طواويس الجنة، ويخلو بحوريتين في الجنة، ويشاهد (حمدونه) وقد تبدل شكلها وحسن منظرها، ويشاهد شجر الحور فإذا بالفواكه حينما تكسر وتصبح جارية حوراء. وعبر على جنة العفاريت وهي ذات أدحال وغماليل، ويقابل الخيشعور وهو جني ويتحادثان عن أشعار الجن ولغتهم وغيره.

ويقابل أسد القاصرة وذئب الأسلمي، ويزور بيت الحطيئة والخنساء في أقصى الجنة ويذهب إلى الجحيم فيقابل بشاراً وامرأ القيس وعنترة وعلقمة بن عبيدة وعمرو بن كلثوم والأخطل وطرفة بن العبد وغيرهم من الأدباء والشعراء.

ثم يترك النار ويعود إلى الجنة حيث يلقى آدم عليه السلام، ويقابل حيات الفردوس والحورية التي خرجت من الثمرة وهي في شوق إليه.

ويمر عن جنة الرجز ويرى فيها العجاج، وأبا النجم، ورؤبة وغيرهم.

وأخيراً يتكئ على مفرش من السندس ويأمر الحور العين أن يحملن ذلك المفرش، فيضعنه على سرير من سرر أهل الجنة، وإنما هو من زبرجد أو عسجد ويكور البارئ فيه حلقاً من الذهب تطيف به من كل الأشراء حتى يأخذ كل واحد من الغلمان، وكل واحد من الجواري المشبهة بالجمان واحدة من تلك الحلق، فيحمل على تلك الحال إلى محله المشيد بدار الخلود، فكلما مر بشجرة نضحته أغصانها بماء الورد قد خلط

بالكافور، وبمسك ما جنى من دماء الفور، وتناديه الثمرات من كل أوب وهو مستلق على الظهر... هل لك يا أبا الحسن هل لك؟

فإذا أراد عنقوداً من العنب أو غيره، انقضب من الشجرة بمشيئة الله، وحملته القدرة إلى فيه، لا يزال كذلك أبداً سرمداً، ناعماً في الوقت المتطاول منعماً لا تد الغير فيه مزعماً، وقد أطلت في هذا الفصل ونعود الآن إلى الإجابة عن الرسالة.

بهذه الكلمات ينهي المعري رحلته إلى الآخرة كي يذهب بنا للقاء دنيوي فيه كثير من المشكلات الفلسفية والدينية وذلك هو الرد على رسالة ابن القارح.

هدف أبي العلاء من هذه الرحلة والسبب في إنشائها

كثر الكلام حول السبب الذي من أجله أنشأ المعري رحلته إلى الآخرة والهدف من هذه الرحلة.

وحاول الدكتور لويس عوض –بذكاء- إثبات أن المسبب الحقيقي لتأليف رسالة الغفران كان سبباً سياسياً وعقائدياً، ويقول: "وكأنها بمثابة إعلان موقف وسط ذلك البحر المتلاطم من العقائد الدينية والفكرية ومن المؤامرات السياسية التي سادت عصره".[1]

ويرى أن "المعنى الحقيقي لرسالة ابن القارح إلى المعري، هي بمثابة قفاز فاطمي ألقى به ابن القارح في وجه المعري، صديق محور آل حمدان الروم

وثقافتهم النامية عن الإسلام، وصديق المثقفين بالإسرائيليات كأبي الفرج الزهرجي، المزيفين للدين الحنيف من وجهة نظر الفاطميين. وبهذا تكون رسالة ابن القارح إلى المعري بمثابة استدراج له إلى معركة عقائدية هي في حقيقتها الوجه الثقافي لتلك الحرب التي دارت رحاها بين الروم والفاطميين" [2].

ويقول أيضاً "فرسالة الغفران لن تفهم على وجهها الصحيح إلا إن درست على أنها رسالة أيديولوجية، في حرب العقائد الدينية والسياسية التي دارت رحاها في زمن المعري"[3].

ويعتبر الدكتور لويس عوض أن رسالة الغفران، تشتمل على اتهام صريح للفاطميين بأنهم أدخلوا في المشرق الإسلامي بدعة صكوك الغفران أو صكوك التوبة[4].

إلا أن السبب في إنشاء الرسالة وإرسالها إلى المعري لم يكن ما ذكره الدكتور لويس عوض واعتبره السبب الرسمي[5] ومن ثم نفاه، ذلك الذي فيه يدافع ابن القارح عن نفسه لأن أبا العلاء استنكر هجاءه لأبي القاسم المغربي.

وفي الحقيقة إن أفضل طريقة لفهم رسالة الغفران – كما أشار الدكتور لويس عوض- هو دراسة رسالة ابن القارح نفسها، لكننا نجده لا يدرس منها سوى الأسطر القليلة التي يمكن أن تفيد دعواه وتأويله.

فابن القارح يصرح بالسبب الرسمي لكتابة هذه الرسالة حيث يقول: "كتبت هذهه الرسالة أشكو أموري، وأبث شقوري وأطلعه طلع عجري وبجري وما لقيت في سفري من أقيوام يدعون العلم والأدب". ولم يقل ابن القارح (وأقدم اعتذاري لعلاقتي بأبي القاسم) فقصته مع أبي القاسم المغربي جاءت في رسالته، لكنها لم تكن إلا شيئاً من أشياء كثيرة تحدث عنها، ويظل السبب الرئيسي في إنشاء رواية الغفران – أغلب الظن – يتعلق بأمور أدبية وأمور ذاتية تعود إلى شخص المعري نفسه.

من هذه الأمور الأدبية والذاتية التي يمكن أن تؤيد هذه الدعوى:

أولاً: إن مما يؤكد بعد المعري من هدف إنشاء هذه الرسالة عن أن يكون سياسياً أو عقائدياً اهتمام المعري في الرد على رسالة ابن القارح، موضوعاً موضوعاً، وإذا كان ابن القارح قد بث لأبي العلاء شكواه في الزمان، وباح له بكثير مما يضنيه سواء بكلامه الطويل عن الزنادقة أو حديثه عن نفسه: فسقه وفجوره، وحديثه عن الإيمان والتوبة وتوبة (فاذوه)، فإن أبا العلاء استجاب له في رسالته وحدثه عن التوبة، وبيّن له أن فسقه وفجوره قد يغفر له بالتوبة رغم سخريته منه في مواقف كثيرة تعود في أغلبها إلى نظرة عامة في الإنسان – هذا الإنسان الشقي الذي لا يترفع عن إنسانيته حتى ولو في الجنة، وكذلك إلى نظرته الخاصة لابن القارح.

ثانياً: إن ابن القارح كان يرى في أبي العلاء أستاذاً قمّة يطمع في علمه، حيث أنه أفضل من أساتذته كما صرح هو بذلك، ومنهم أستاذه ابن خالويه، يقول: "وأنا في مكاتبة حضرته بمنظوم ومنثور كمن أمد النار

بالشرر، وأهدى الضوء إلى القمر، ولقد سمعت عن رسائله عقال لفظ، إن نعتها فقد عبتها، وإن وصفتها فما أنصفتها، ووالله لقد رأيت علماء منهم ابن خالويه إذا قرئت عليهم الكتب ولا سيما الكبار، رجعوا إلى أصولهم كالمقابلين يتحفظون من سهو وتصحيف وغلط، والعجب العجيب والنادر الغريب حفظه، أدام الله تأييده، لأسماء الرجال والمنثور كحفظ غيره من الأذكياء المبرزين المنظوم، وهذا سهل بالقول صعب بالفعل من سمعه طمع فيه، ومن رامه امتنعت عليه معانيه ومبانيه"[6] . ويتحدث عن شيوخه: ابن خالويه وأبي الحسن المغربي، وأبي علي الفارسي والسيرافي والرماني والمرزباني... ويعرض ابن القارح لحفظ ابن خالويه الذي كان يرجع إلى كتبه، ويقارن بينه وبين أبي الطيب اللغوي، ويتحدث عن حالته الصحية حيث كان يكتب خمسين ورقة ويدرس مئتين فصار يكتب ورقة واحدة ويدرس خمساً... ولا أعتقد كما لا يعتقد الدكتور لويس عوض بأن مدح قدرة أبي العلاء المعري على الحفظ، هي من باب التعريض أيضاً كشوقه له ولا نجد مبرراً لأن يحط من قدر أستاذه ابن خالويه إلا إذا أراد من المعري أن يكون أستاذاً له. ولو كان ابن القارح يحاول التعريض بأبي العلاء حينما ذكر الزهرجي، وحينما ذكر الزنادقة فلم يكن هناك أية ضرورة، حيث يتحدث – ولا فخر- عن ابنة أخته التي سرقت له الدنانير[7].

وكذلك فابن القارح يشكو للمعري أقيواماً يدعون العلم والأدب لأنه يثق بمقدرة علم المعري ورسوخه.

ولو أراد ابن القارح أن يستفز أبا العلاء في رسالته ليستدرجه ويعرف شيئاً من أفكاره السياسية وموقفه من الفاطميين، لما عرض بأساتذته ومنهم ابن خالويه لأن ذلك انتقاص من شأنه هو حيث لا يقدر الجميل والفضل، مع ملاحظة أن المعري كان قد أخذ عليه علاقته بأبي القاسم فهل يقع في الخطأ نفسه؟

ولما عرض بذاته هو شخصياً حيث يقول إنه أمرج نفسه في الأغراض البهيمية والأعراض المأثمية، وكذلك ذكره لواقعة سرقة ابنة أخته للدنانير.

هذا بالإضافة إلى وجود إمارات صدق ظاهرة في رسالته تبعد كونها رسالة استفزاز وقفازاً بوجه أبي العلاء، منها:

وصف حاله المنهكة حيث لم يعد يستطيع كتابة أكثر من ورقة واحدة، وتحكه عينه حكاً مؤلماً، ويدرس خمس ورقات وتكل عينه... والإنسان يحاول دوماً أن يظهر أمام خصمه بمظهر القوي لا بمظهر الضعيف، كما أن مثل هذا الصدق في وصف حالته المنهكة لن يكون له أي تأثير في استفزاز المعري بقدر ما يدل على صدق ابن القارح، وبقدر ما يثبط العزم من عدو يرى خصمه بمثل هذا الخور.

ومن أدلة صدقه أيضاً وصفه للمعري بالعلم والفهم والحفظ، وكذلك أمله في لقياه رغبة في علمه، وهل ذلك استفزاز لأبي العلاء؟

لقد كان ابن القارح صادقاً أيضاً، في ما قاله بأنه يشكو أهل زمانه وقلة علمهم ويفض ما في قلبه، لذا روى ما روى – دون حرج – ممايشغل فكره وحياته وآخرته كإنسان في السبعين من عمره، قاب قوسين أو أدنى من حافة القبر، يأمل في المغفرة وهو الذي غاص في المآثم، ويطمع في الجنة وهو الذي أمرج نفسه في الأغراض البهيمية، ويشكو زمانه، ويأتينا بكتالوج من الزنادقة – على حد تعبير الدكتور لويس عوض – وكأنه يريد أن يقول أن كل هؤلاء الزنادقة والملاحدة ومدعي الربوبية لم يصل هو إلى مرتبتهم، وما اقترفه شيء بسيط بالقياس إليهم، خاصة أنه تاب في أواخر أيامه وكأنه يريد من أبي العلاء أن يعزيه، ويفيده شيئاً في أمر حياته ومماته، ويرد عليه بما جاء في رسالته. وقد قبل المعري طلب ابن القارح في أن يفيده شيئاً، وبلغة أخرى قبل المعري الأستاذية التي كانت – كما يظهر – فرصة تحقق له أشياء في نفسه... وفي الجنة والنار مستغرب تلك الاستطرادات في وسائل الأدب واللغة ومناقشته لها، وكأنه يريد أن يدلل على أستاذيته الحقة في ربوع رحلته إلى العالم الآخر.

وكان تحليق المعري وانتقاله بعد كلامه عن وصول الرسالة وعروج ابن القارح ليقابل في تحليقه وانتقاله هذا، العديد من الأدباء ومطارحتهم ليؤكد لنا أستاذيته، وكأنه يريد من ابن القارح أن يذهب بنفسه إلى المدرسة حيث تتم مقابلاته مع الأدباء والشعراء واللغويين.

ولنا أن نتساءل إذا كان هدف أبي العلاء من رحلته سياسياً أيديولوجياً فلماذا لا يستغل المعري تلك الفرصة الذهبية ليقابل ابن القارح سياسياً واحداً أو فيلسوفاً واحداً سواء في الجنة أو في النار!!؟

واقتصار رحلته ومقابلاته مع أدباء وشعراء ولغويين، يناقش في ندواتهم مسائل لغوية وأدبية تؤكد أستاذيته، وحينما نقرأ حملة المعري على أبي علي الفارسي أستاذ ابن القارح تضيف لنا تأكيداً جديداً على أستاذيته وكأنه مجال زهو ومفاخرة وتعريض خفي ووجه مقارنة يغمز فيه لابن القارح ويقول له أأنا أم أستاذك!؟ [8]

ثالثاً: إن الرحلة جاءت أملاً لأبي العلاء نفسه في دخول الجنة؛ حيث كان مشهوراً عنه الزندقة، لذلك نجده قد أدخل الجنة شعراء من أجل بيت واحد قالوه، فهو إذاً أولى بدخول الجنة خاصة أن له أبياتاً كثيرة في الإيمان والوعظ. فكانت مناسبة للتنفيس عن الصدور ورد كيد الأحقاد. وتذكر الدكتورة بنت الشاطئ بعض الروايات عن زندقة أبي العلاء المعري[9].

ومن شعره الذي يتهمونه فيه:

- في كل أمرك تقليد رضيت به | حتى مقالك ربي واحد أحد
- ....
- فشاور العقل واترك غيره هدراً | فالعقل خير شريك ضمّه النادي
- والموت نوم طويل ما له أمـد | والنوم موت قصير فهو منجاب

ومن الشعر الذي يدل على إيمانه قوله:

- أقر بأن لي رباً قديراً ولا ألقى بدائعه بمجد
- ....
- أثبت لي خالقاً حكيماً ولست من معشر نفاة
- ....
- إذا كنت بالله المهيمن واثقاً فسلّم إليه الأمر في اللفظ واللحظ
- ....
- إذا آمن الإنسان فليكن لبيباً ولا يخلط بإيمانه كفرا

ولذا نرى أنه لا عميان في الجحيم، لأن المعري رهين المحبسين كان يكره عماه وخشي أن يكون أعمى في النار – أيضاً. ونجده أيضاً قد أعاد النور للعمي في الجنة وأعاد للبرص بهاهم.

ودخول ابن القارح المتمرغ بالمآثم للجنة كان تجربة فعلية ليدخلها إنسان لم يخلص العبادة لله في دنياه، ويشكك في صدق عقيدته.

ونحن نرى أن المعري يسخر من تنبؤ المتنبي، ويكشف زيف دعواه رغم حبه وتقديره له كدفاع عن ذاته هو، حيث كان متهماً بالإلحاد وعدم تقديره للأنبياء... أليس كل هذا دليلاً على أمله ورغبته في دخول الجنة وإزالة تلك التهمة العالقة به.

وقريب من هذا الرأي يذهب الدكتور عمر فروخ بقوله:

"لقد كتب أبو العلاء رسالة الغفران على لسان ابن القارح ليبين للناس سعة عفو الله، وليدلهم على أن كثيراً من شعراء الإسلام والجاهلية أيضاً، ممن يتهمهم بعض الفقهاء وبعض المتعنتين أنهم من أهل النار، يمكن أن يكونوا من أهل الجنة وأن يكونوا قد نالوا النجاة من النار، إما أطنها رغماً عمّا رماهم به الناس من الكفر والزندقة أو ترك فروض الدين"[10] .

وكذلك كان المعري يريد أن يكون من أهل الجنة سواء بإيمان بالله أو بعمل صالح أو بنيّة طيبة.

رابعاً: وهذا يتعلق - في حد ذاته - بشخصية أبي العلاء المحرومة، وصاحبة هذا الرأي الدكتورة بنت الشاطئ حيث رأت أنه "طاف في أرجاء العالم الآخر، وأذاق صاحبه من ألوان النعيم ما لا عين رأت ولا أذن سمعت ولا خطر على قلب بشر، ولكن لا لقد رآه أبو العلاء معنى الحرمان وسمع به في أنين نفسه المتألمة وتأوهات قلبه الظامئ المحروم...

أكان أبو العلاء يعرض بضاعته من العلم والفن أجل، ولكن إلى جانب هذا يحلم وينال من عالم الخيال ما لم ينله من عالم الواقع ومنفس عن أشواقه المكبوتة ورغباته المعتلقة وشهواته الملجمة"(11) .

وتقول "وفي تلك الحالة النفسية الأليمة، أملى أبوالعلاء رسالته، وإنها لحالة تفسر لنا ما في الغفران من أشواق مستثارة، إلى الرغبات المادية، وعرض متفنن لنعم الدنيا منقولة إلى العالم الآخر، وتفسر لنا كيف جمع الأدباء والشعراء في جنته وهو المعتزل المنفرد، وكيف حشد فيها ملذات الدنيا كلها وهو الذي كفر بالخمر وتجنب النساء وطيبات الطعام والشراب"(12).

وبالإضافة إلى الهروب من الواقع وتجسيد الواقع المشتهى في الجنة - ترى الدكتورة بنت الشاطئ أن هناك أسباباً أخرى وهي:

1) اعتذار ابن القارح لسرقة رسالة الزهرجي المرسلة منه إلى أبي العلاء.
2) دفاعه عن علاقته بأبي القاسم.
3) إظهار البراعة وعرض البضاعة وهو ما فعله.

ونرى أن هذا السبب الأخير ما قلناه وهو رغبته في تأكيد أستاذيته، فأسلوبه كما تقول بنت الشاطئ "أن المعري لم يلغز إغراباً وتعمية، وإنما كان يصطنع الغريب للتفاصح وإظهار المقدرة"[13] ورغبته في إظهار فصاحته أليست إثباتاً لأستاذيته الحقة!؟

ومن الملاحظ في رسالة الغفران أن المعري قد اقتصر اقتصاراً شديداً في وصف الجحيم، وهذا دليل أكبر على أمله في الجنة وخوفه من عذاب النار، حيث إنه لا يتصور دخول النار وما فيها من عذاب بعد أن نال من العذاب الدنيوي الشيء الكثير بحرمانه من الطيبات في الدنيا وحرمانه من نعمة البصر، وكان اتهامه بالزندقة كافياً لأن يجعله حطباً لهذه النار التي لم يتصور دخولها ولم يصفها كما وصف الجنة التي يطمع في دخولها باستطراد.

هكذا نرى أن هذه الرسالة لم تكن لهدف أيديولوجي أو سياسي، ولم تكن قفازاً في وجه المعري، بل بالعكس، فقد جعل أبو العلاء من ابن القارح قفازاً يجرب فيه دخول الجنة.

أما الشيء الواهن الذي اعتمد عليه الدكتور لويس عوض وهو بعض عبارات الأشواق التي اعتبرها غمزاً أو لمزاً، مع أنه يمكن فهمها فهماً آخر. واعتماده أيضاً على كلمات ابن القارح عن الزهرجي، وصكوك التوبة التي اعتبرها اتهاماً سياسياً.

هذه كلها لم تكن إلا شيئاً بسيطاً وبسيطاً جداً إذا نظرنا إلى الرسالة ككل، ولقد دخل الدكتور لويس عوض من باب صكوك التوبة كواعظ مسيحي يعلمنا شعائر الاعتراف بالتفصيل عن صكوك الغفران وتاريخها مما لا داعي له.

وقد نتفق معه أن صكوك الغفران كانت موجودة ومعروفة في البلاد الإسلامية آنذاك إلا أنه لا بد من ذكر أن الغفران أيضاً فكرة إسلامية قد وردت في آيات كثيرة من القرآن وفكرة الشفعاء فكرة إسلامية موجودة في القرآن أيضاً. وإذا رأى الدكتور أن فكرة الصك صليبية فأنا معه، لكن الصك لم يذكر إلا في بداية قصته ثم صنع هذا الصك، ولا يبحث ابن القارح عن صك آخر وإنما يبحث عن شفيع – وفكرة الشفعاء إسلامية بلا جدال – ولو كان المعري يريد من الصك كونه اتهاماً سياسياً لركّز على فكرته أكثر من ذلك.

ونحن نرى ابن القارح حينما يرده رضوان عن باب الجنة فإنه يطلب منه ورقة من شجرة كي يحضر فيها جوازاً.

ونعلم أنه حينما تشفع له فاطمة فإن الرسول لا يشفع له إلا حينما يرى أعماله، وبعدها يعبر الصراط، وإذا كان رضوان قد طلب من ابن القارح جواز دخول فلماذا لا يكون هذا الجواز هو الكتاب الذي ذُكر في القرآن "وكتابه بيمينه" حيث يجيز لحامله دخول الجنة، وسواء أكان ذلك الكتاب رمزياً أم حقيقياً، فيحق للمعري أن يتصور مشهد هذا

الجواز ويكون الدخول بالكتاب الذي ذُكر في القرآن بعد أن ثبت صحة توبته.

فالغرض السياسي إذن حينما نحكم عليه من داخل النص ككل نجده ليس منطقياً، ولو حاولنا اجتزاء بعض الفقرات فقد نثبت ذلك، لكن في ذلك ظلم للنص الأدبي وللمعري ولابن القارح المخلص في إنشاء رسالته وإرسالها.

أما الأسس التي اعتمد عليها الدكتور لويس عوض لإثبات دعواه فهي:

أولاً: أشواق ابن القارح المبالغ فيها للمعري ورد أبي العلاء على هذه الأشواق، وإذا كان ابن القارح قد بالغ في أشواقه فقد دفعت هذه الأشواق الدكتور إلى الاشتباه في أنها تحمل تهكماً فنياً بالمعري[14].

ثانياً: أنه يتهكم عليه حين يستخدم في خطابه لغة الفلاسفة والمتفلسفين التي كانت شائعة يومئذ بين المثقفين العرب كالاستقصات والعناصر والأركان والجواهر[15].

ثالثاً: يقول الدكتور: يكاد تعريضه الخفي بالمعري أن يتهمه اتهاماً مكشوفاً بالشهوة إلى الشهرة، شهوة لا تقاوم كشهوة عناصر الطبيعة إلى جواهرها، وهذا الفهم يجعلنا نعد رسالته إلى المعري ذماً بما يشبه المدح وكلاماً ظاهره معسول وباطنه مسموم[16]. وعبارة ابن القارح هي "بل حنين نفسه النفيسة إلى الحمد والمجد، فإني رأيت نزاعها إليهما نزاع الاستقصات إلى عناصرها...".

رابعاً: مكتبة الزهرجي المليئة بالإسرائيليات، والزهرجي صديق للمعري. وهذا غمز للاثنين[17].

خامساً: كتالوج طويل عن الزنادقة والملحدين بادئاً بالمتنبي الأثير عند المعري[18].

سادساً: صكوك التوبة... وقد ناقشناها سابقاً.

أما أول هذه الدعاوى فإن ابن القارح كان لا بد أن يستخدم هذا الأسلوب لعدة أسباب:

فهو قد أضاع رسالة لأبي العلاء ويريد أن يعتذر عن ذلك عله يقبل هذا الاعتذار. وكما أنه يريد من المعري أن يقبل اعتذاره بسبب علاقته بأبي القاسم المغربي، ثم إنه يريد من المعري أن يكون أستاذاً له يناقش معه بعض القضايا، ويطلب منه المشورة بخصوص التوبة والمغفرة والزندقة وغير ذلك، فابن القارح سائل وليجزل الثناء عليه يجاب وأخيراً فالمبالغة لم تكن شيئاً جديداً ولم يستحدثها ابن القارح فكانت معروفة في عصره.

أما ثاني هذه الدعاوى فلا ندري كيف يعتبر الدكتور تهكماً استخدام ابن القارح بعض العبارات القليلة جداً، من لغة الفلاسفة والمتفلسفين والدكتور يصرح بأنها كانت شائعة يومئذ بين المثقفين، فإذا كانت شائعة فعلى ابن القارح أن يستخدمها ولا حرج في ذلك خاصة وأنه يوجه رسالته إلى شيخ من شيوخ المثقفين في عصره.

وابن القارح الذي يشكو من مدعي العلم والأدب، مثل هذا الشخص يجب أن يكون متعلماً وعلى أقل تقدير أي يدعي العلم ويظاهر به فيخاطب المعري لذلك بخطاب الفلاسفة الشائع بين المثقفين وهو نذير على أية حال.

وأما تعريضه الخفي بشهوة المعري إلى الشهرة فهو ليس ذماً يشبه المدح، فابن القارح يصرح بأنه جرب ذلك حيث يقول "فإني رأيت نزاعها إليها، فيحق لنا أن نفهم قوله رأيت نزاعها على أنها تجربته هو، ولا يكون المعنى هنا بأنه رأى نزاع نفس المعري إلى المجد والشهرة... على هذا الفهم لا يكون هنا أي تعريض فإذا كان ابن القارح قد جرب ذلك فليس من المعقول أن يعرض بنفسه هو أيضاً.

أما عبارة كهذه "لقد لقيت أبا الفرج الزهرجي بآمد ومعه خزان كتب فعرضها علي، فقلت كتبك هذه يهودية، وقد برئت من الشريعة الحنيفية فأظهر في ذلك إعظاماً وإنكاراً".

وليست هذه العبارة بكافية لطرح اتهام كهذا ضد أبي العلاء صديق الزهرجي، لأنه كما يظهر أن ابن القارح أيضاً على علاقة وثيقة بالزهرجي، ولولا ذلك لما ذهب لزيارته بآمد ولولا ذلك لما حمله الزهرجي الرسالة إلى أبي العلاء، إلا إذا كان ابن القارح يغمز في نفسه أيضاً.

أما عن كتالوج الزنادقة والملحدين فنحن نعلم أن ابن القارح بعده يتحدث عن علاقته بالحسان وعن خوفه وهلعه من الآخرة مع بلوغه الثمانين، وبعد قليل يتحدث عن علاقته بالخمر وعن توبة فاذوه. أفلا يكون هدف ابن

القارح والحالة هذه من ذكر تلك القائمة أن يقول للمعري إن هؤلاء جميعاً قد اقترفوا ما اقترفوا مما لا يغفر له، وأنا ذنب بسيط بالنسبة لهم وقد تبت إلى الله أفلا أستحق لذلك المغفرة ؟ وكذلك نشير كما أشرنا سابقاً إلى أن المعري قد عرض بالمتبي لادعائه النبوة وهو الأثير على نفسه.

ومن الذين ناقشوا الباعث على تأليفها الأستاذ مصطفى آل عيال ويقول: سبب كتابتها أنها كانت جواباً على رسالة بعث بها ابن القارح إليه يذكر فيها شوقه إلى لقائه، ويستفسر عن مسائل في الأدب والتاريخ والدين والفلسفة والتصوف والزندقة واللغة[19].

ونرى أن هذا باعث ظاهري وهو واحد من عدة قد ذكرناها، ذلك إذا اعتبرنا أن الاستفسار عن المسائل وهو طلب ابن القارح الانتساب إلى مدرسة المعري.

ويرى (عبد الكريم الخطيب) أن المعري كان يريد أن يهزأ ببعض الأشخاص أو ينال من بعض المعتقدات، أو يسخف بعض الآراء، فاتخذ من موقف الحشر مسرحاً يمسخ فيه من يريد مسخهم من الناس، ويزري فيه بما يزري من المعتقدات الدينية والآراء العلمية وغيرها. لقد أراد أن يصور دنياه وما فيها من متناقضات فاتخذ من الآخرة مسرحاً يمثل فيه ما أراد أن يمثل من فصول الدنيا التي يعيش فيها عيش السجين المظلوم[20]. وهذا فيه كثير من التحامل على شخص أبي العلاء وسوء نيته واجتراء على رسالة الغفران نفسها. لقد كانت المواقف الجدية لا تحصى في الآخرة،

أما إذا أردنا أن نعتبر أن رسالة الغفران هي ابن القارح فذلك شيء آخر وذلك ما يراه الأستاذ الخطيب.

وكانت مواقف السخرية التي وقفها ابن القارح مواقف مقصودة، وأغلب الظن أن لسخرية المعري بابن القارح أسباباً تتعلق برأي المعري في شخصية ابن القارح.

ويقول الدكتور طه حسين بأن المعري لم يكن ليجيب على ابن القارح إلا إذا كان أحد اثنين: شديد الزندقة أو شديد الغفلة، والذي يظهر أن المعري كان يرى فيه كليهما.

هذا الذي يضيع رسالة، والذي يعتذر عن علاقته بأبي القاسم والعذر ليس كافياً، وذلك الذي يعرض بأساتذته وابنة أخته، وهو الذي أولع بالشهوات وانغمس فيها. لذا كان رأي المعري فيه أنه شديد الزندقة والغفلة والرياء والتملق أيضاً، ولذا أحاط هذا العجوز الذي يخشى القبر وتاب توبة نصوحاً، بكثير من مظاهر الاشفاق.

ورأيه هذا فيه هو ما يمكن أن يبرز لنا غرام المعري في السخرية منه في كثير من المواقف وخاصة الرياء والتملق، حيث يحاول دخول الجنة بأبيات مدح من الشعر.

وكما قلنا سابقاً إن أبا العلاء في حد ذاته كان إنساناً محروماً ورحلته كانت نقمة على حرمانه وكان ناقماً على الناس كأناس بما فيهم من آثام وشرور – وهذا ما يبرر اعتزاله. لذا نرى أن الأهواء والنوازع الإنسانية

لم تعدم من الجنة، وكأنه يريد أن يقول بسخرية: إن الإنسان أينما ذهب... وعزلتي حق لي!!

أهو انتقام من الإنسانية حتى وهو في الجنة...! قد يكون.

ويبقى الشيء الثابت أنه استطاع في مواقف كثيرة أن يسخر من بني الإنسان في الآخرة متمثلاً في شخصية ابن القارح، لكن هذه المواقف ليست هي كل رسالة الغفران.

ويمكن هنا أن نضيف كلمات الدكتور لويس عوض بعد أن عرض رسالة الغفران قوله: "ونستطيع أن نقول إن المعري كان ذكياً حينما استخدم ابن القارح..." [21].

ب - رسالة الغفران وعلاقتها بالقرآن وقصة المعراج

ليس هناك أي مجال للتظاهر بالفطنة كي يبرهن أحد ما، على علاقة رسالة الغفران بالقرآن وبقصة المعراج.

فقصة المعراج وما نسخ حولها من خيالات مشهورة حتى بالنسبة للإمامة والإطلاع عليها أيسر من اليسير، وأما القرآن فهو زاد لا غناء ولا ديب عنه. ورسالة الغفران مليئة سواء بآيات قرآنية تدعم مشاهد الجنة أو النار، أو تصف الجنة، ولم يخرج المعري كثيراً – إلا في النزر اليسير- عما جاء في القرآن الكريم من مشاهد لعالم الآخرة، فكثير من مشاهد الغفران تطابق صور القرآن، وأما ما زاد فإن لم يرجع إلى خيال المعري فإن أساطير العرب حافلة بصور خيالية.

يقول الدكتور لويس عوض "لا شك أن المصدر الأول لرسالة الغفران كان قصة الإسراء والمعراج في ابن عباس رضي الله عنه، وما شابهها من روايات للحديث الخاص بقصة الإسراء والمعراج، فالمعالم العامة للجنة وللجحيم كما صورها المعري تطابق بغير شك ما ورد في التنزيل الحكيم أولاً، وفي ابن عباس ثانياً، وفي المصادر الإسلامية بوجه عام ثالثاً"[22].

وتدافع الدكتورة بنت الشاطئ عن تأثر المعري بالصور الإسلامية في الجنة والنار فتقول: "إنها تعني أن الصور الإسلامية كانت ماثلة أمامه يذكرها وهو ينقل بعض ما يختار من ملامحها كما يذكرها وهو ينحي ملامح أخرى ويختار غيرها من عالمه ودنياه أو أحلامه ورؤاه، فجنته لم تكن نسخة أو مثل لها كما في العالم الآخر"[23].

لكننا نرى أن المعري حاول رسم صورة للآخرة كما جاءت في الصور الإسلامية، حيث نجد أن معظم صور الجنة أو النار تطابق ما جاء في الصور الإسلامية، والأكثر من ذلك أنه يدعم تلك الصور التي حاول أن يرسمها بآيات من القرآن الكريم[24].

وترى الدكتورة بنت الشاطئ أن مصادر الجنة والجحيم لرسالة الغفران هي القرآن الكريم والصور الإسلامية بعامة.

ويلحق بهذا ما امتلأت به كتب التفسير، وما تناقله الرواة من وصف الجنة، وكذلك الشعر الجاهلي، وملامح ضئيلة من الأساطير التي عرفتها البلاد العربية قبل عهد المعري[25].

ج - رسالة الغفران والثقافات الأجنبية

لم يكن حظ المعري قليلاً في النهول من الثقافات الأجنبية، خاصة أن الحضارة الهلينية انتقلت من بلاد اليونان الأصلية إلى اليونان الآسيوية المتاخمة للشام المؤثرة فيها والمتأثرة بها، وهذا ما جعل لحلب وأنطاكية في عصر المعري مركزاً خاصاً لأنهما كانتا نقطتي التقاء الحضارتين العربية والهلينية[26].

إذن كان لا بد للمعري كناهل معرفة، أن يطلع على شيء ما من الثقافات اليونانية القديمة خاصة ما كان يتلاءم مع طبيعته كشاعر وفيلسوف معتزل – إلى حد ما .

لكن الشيء الجدير بالتساؤل هل نقل أبو العلاء فكرة رحلة العالم الآخر في الأدب اليوناني إلى الأدب العربي؟! .

إن التراث اليوناني – والروماني أيضاً – قد سبقا أبا العلاء في هذه الرحلة من ناحية الفكرة، وإن كان هناك اختلاف شاسع من ناحية الموضوع وأسلوب التناول.

لنر مثلاً الأوديسة لهوميروس التي كتبت ما بين 1000- 800 ق. م. وهي من أسبق النصوص التي تتعرض للعالم الآخر وإن كان هذا التعرض جاء بشكل ليس واضح المعالم ضيائياً. فحينما يزور أوديسيوس ورفاقه جزيرة ابايا التي تحكمها كيركا ذات الضفائر الشقراء[27] يقع أوديسيوس في قبضة كيركا، وعلى الرغم من أنه يرى ويذوق هناك الكثير من اللذائذ

إلا أن كيركا كانت قد مسخت زملاءه على هيئة خنازير، وكان تفكيره محصوراً فيهم، وقلبه يتوجس شراً، وأقام عندها عاماً كاملاً، وكما يقول الدكتور لويس عوض "والحق إنه لنعيم أشبه بالجحيم أو جحيم أشبه بالنعيم" فرغم وجود معالم فردوسية كثيرة فيه منها تصوير اللذائذ الحسية من أرائك وموائد وأطعمة وخمر وعذارى وقصور وأنهار جارية...الخ. إلا أن هناك ما هو محير في أمر فردوسه هذا، حيث إنه ليس معروفاً فيما إذا كانت جزيرة كيركا هي جزيرة الموت أم الحياة...؟؟ لأنها لو كانت جزيرة الموت فما فائدة ذهاب أوديسيوس إلى بيت هاريس وبيبر سيفوني الرهيبة وهي زوجة رب الجحيم[28] وكذلك لو كانت جزيرة الموت لما دقّت عنق اليينور الذي آثر أن يتخلف عن رفقائه في بيت كيركا المقدس طلباً للهواء الرطب إذ كان مثقلاً بالخمر فسمع الضوضاء التي أحدثها زملاؤه وهم يتحركون، فوثب فجأة ناسياً أن يتجه نحو السلم، فسقط من السطح وانكسر عنقه وانفصل عن سلسلة ظهره، فهبطت روحه إلى بيت هاريس[29]. وأما تصويره لزيارته لهاريس بيت الجحيم فقد رأى أرواح الموتى التي تتجلى في هيئة أشباح جوفاء وكانت هذه الأشباح عطشى إلى دماء القرابين الذبيحة، وكانت تندب حظها العاثر وتعبّر عن شوقها وقلقها وتبكي بالدمع المدرار. فما من طيف رآه أوديسيوس إلا وكان يذرف الدمع السخين.

وكان لدار الموتى هذه بابٌ واسعٌ وكلبٌ يسمى كلب جهنم، وفكرة تجدد العذاب موجودة ومن أمثلتها الماردتيتوس الذي كان كلما نهش النسر المسلط عليه كبده نمى كبده من جديد، وكذلك تائتالوس

اللاهـث عطـشاً مـن شـدة العـذاب، فالمـاء قيـد شـعرة منـه ولا ينالـه أبـداً وكذلك عذاب سيزيف وصخرته المشهورة. [30]

وهكذا نجد أن الضبابية تلك عالم الموتى الهوميري، حيث نـرى في آخرتـه الخطـاة والجنـاة مـع الـصالحين والمجني عليهم، ونجـد فيهـا صـور العـذاب المتجدد جنباً إلى جنب على مروج النرجس الأبيض التي اشتهر بها فـردوس قدماء اليونان.

هذا بعض مما يتعلق بالأوديسة، فمن جهة نجد أن فيها جانبـاً مـن الانتقـال إلى العـالم الأخروي، ومن جهة أخرى نجد أن هذا العـالم غير واضح المعالم أهو حقاً جحيم أم هو حياة حقيقية أم هو جنة؟.

ويقول الدكتور لويس عوض إنها من الناحية الـشكلية الحرفيـة لا تـشتمل إلا علـى فـصل واحـد وحلقـة واحـدة مـن أربـعٍ وعـشرين حلقـة تـصوّر نـزول أوديسيوس إلى الجحيم[31].

وهنـاك فـصل أدبـي يونـاني يلفـت النظرحيـث إنـه أقـدم النـصوص الأدبيـة المتـضمن لتـصوير زيـارة الإنـسان للعـالم الآخـر وهـو مـسرحية الـضفادع لأرسطوفانيس، حيث يعقد الشاعر فيها موازنـة أدبيـة بـين شـاعري المأسـاة أسخيلوس ويوبيدوس، حيث نـرى أن الإلـه ديونيـسيس إلـه الخمـر ينـزل إلى العالم الآخر مع عبـده أكـسانثياس بحثـاً عـن يوربيـدوس، وهـو في طريقـه يقابل هرقل الذي يخبره عما سيقابله مـن المـصاعب، فهنـاك بحـيرة كـبيرة بـلا قرار وآلاف الحيـات والوحـوش والأوحـال العميقـة والأوسـاخ الـتي يتمـرغ

فيها الخطاة، ثم سيسمع نغمة من الأنغام، ويرى نوراً وأدغالاً من الآس والريحان، وحشداً من الرجال والنساء السعداء، ويذكر أرسطوفانيس من وسائل التعذيب الأخرى كلب جهنم الشهير باسم (كوييروس) وكذلك نهر (استيبكس) المليء بالأخاديد، وكذلك نهر (اخيرود) الذي تقطر صخوره بالدماء، ثم كلاب (كوكيتوس) التي لا تكف عن الدوران، ثم الثعبان ذو الرؤوس المئة، ثم حنش الماء ثم وحوش (الجورجون) التي تلتهم الأحشاء حتى تجعل منها عجينة دامية.

ويهمنا في هذه المسرحية أمران:

أولهما: الأوصاف الكثيرة التي جاءت عن الجحيم والفردوس.

وثانيهما: أنه قد عقد في العالم الأخروي – من هذه المسرحية – محاكمة كبرى للفصل بين يروبيدوس وأسخيلوس، ويجلس ديونيسيس قاضياً في الحكم، وتقوم هناك منازلة بين الشاعرين حيث يتهم كل منهما الآخر بعديد من التهم الأدبية – لا مجال لذكرها هنا – ويضطر ديونيسيس أخيراً للحكم بينهما بأن يزن كل منهما بميزان.

فالضفادع إذن تصور رحلة إلى دار الآخرة، ويدور أثناء هذه الرحلة مجلس نقدي بالموازنة بين الأدباء من نواحي أساليبهم ومعانيهم وأخطائهم.

هذا شيء من الأدب الأخروي في التراث اليوناني، وليس من الحق أن ننكر أن المعري كان على اتصال بالثقافة اليونانية، لكنه من المحتمل – وهذا ليس ببعيد – أن يكون المعري قد سمع عن مضمون هذه الرحلة

– خاصة الضفادع – ومن المحتمل أن استخدام أبي العلاء لفكرة الرحلة إلى العالم الآخر وتسخيرها لتكون مسرحاً للأدب والموازنة بين الأدباء قد استفادها من الضفادع، هذا التسخير بالذات هو الذي يمكن أن يكون قد استفاده.

أما فكرة الرحلة إلى العالم الآخر فهي موجودة في تراثه، ولا حاجة له بها كي يستودرها. ويرى الدكتور غنيمي هلال "قد يكون أبو العلاء متأثراً بمصدر تاريخي في رحلته هو كتاب (أرده ويراف نامه) وفيه حكاية رحلة الموبذ الزرادشتي (أرده ويراف) إلى الجحيم والأعراف والجنة، بل لا يبعد أن يكون المصدر الفارسي المذكور أصلاً لما سار بين المسلمين من خرافات حول الإسراء والمعراج(33).

لكن هذا ليس حكماً وإن كان تخميناً ينتظر التحقيق والدرس.

وهناك أفكار قابلة للمناقشة تلك التي تتعلق باستيراد المعري لكثير من الصور التي لا يمكن أن تكون ثمرة للاجتهاد أو الإبتكار الشخصي والتوليد الذاتي كما يقول دكتور لويس عوض(34).

من هذه الأفكار:

أولاً: فكرة تناول موضوع الحياة في العالم الآخر تناولاً فكاهياً.

والحق أن المعري لم يتناول موضوعه تناولاً فكاهياً كما يمكن أن توحي به مثل هذه الكلمة، وإن كان هناك كثير من مواقف السخرية والشفقة – في نفس الوقت، فحينما يحاول ابن القارح دخول

الجنـة مـستغفلاً حراسـها، هـذا مثـال علـى تلـك المواقـف إلا أنهـا مواقـف جزئية، والفكاهة فيها عابرة.

أما عن فكرة عقد الموازنة بين الشعراء في العالم الآخر، فمـن المحتمـل أن يكون قد استفادها من الضفادع، إلا أن فكـرة حسابهم وعقـابهم، على أساس ما أتوا في الدنيا مـن خير وشـر، ولكـن علـى أسـاس مـا نظمـوا مـن الشعر، فهذه الفكرة راجعة إلى ما أسلفنا من رغبة المعري وأمله في دخـول الجنة وهو المشكوك في عقيدته، لذا فليكن سبيل دخوله بيت شـعر قالـه كما فعل بزهير بن أبي سلمى وخلافه.

وأمـا أن يكـون النقـاش بـين النابغـة الـذبياني والنابغـة الجعـدي، وأن ينقـد كل منهما الآخر حتى لنتذكر ضفادع أرسطوفانيس[35].

إن هـذا لا يـذكرنا بالـضفادع بقـدر مـا يؤكـد لنـا أسـتاذية المعـري الـتي أرادهـا لتلميـذه العجـوز ابـن القـارح، بالإضـافة أن المناقـشات والمطارحـات الأدبية ليست بعيدة عن الحياة العربية.

أما عن طعام الخلود وهـو مـا كـان يسمى في الآداب القديمـة (الامبروزيـا) حيث نرى ابن القارح يتنزه في رياض الجنة على نجيب ومعه شيء من طعـام الخلود[36].

ونرى أن فكـرة الخلود إسـلامية حيـث كـررت في القـرآن الكـريم مـرات كـثيرة، والمعـري هنـا يـبين كيفيتهـا بأسـلوبه الخـاص، وتخيـل مثـل هـذا النـوع لـيس بالـشيء الـصعب، فـالنفس الإنـسانية دائمـاً تطمـع بـالخلود

وتفكر فيه وفيما يحقق لها ذلك وبأية وسيلة سواء أكانت طعاماً أم شراباً وخلافه.

أما عن فكرة التحولات ومنها النساء البجع في جنة العري، وتحول الطير إلى نساء، والنساء إلى طير، وبالذات إلى بجع، أو ما يسميه المعري إوز الجنة يبعدنا عن التشكلات المألوفة في حكايات الجن المعروفة في الأدب الشعبي العربي، ويقترب كثيراً من الميثولوجيا اليونانية، وكذلك أيضاً فكرة النساء الشجر اللائي يتحولن. ويروي الدكتور لويس عوض عن لوسيان قصة الشجر الحور حيث يتحولن عن أخوات (فيتون) إلى شجر ينحن عليه في نهر الاردان. ونجد أن لوسيان قد سخر من هذه الأفكار وقال: (أدركت إدراكاً موجعاً مبلغ غباوتي حين صدقت كلام الشعراء)[37] ونفس الكلام قاله لوسيان عن البجع، ولسنا ندري كيف أن أبا العلاء يرضى أن يكون غبياً في الوقت الذي لا يرضى فيه لوسيان أن يكون غبياً، ولسنا ندري كيف ينقل أبو العلاء كلام لوسيان، أو كيف سيتأثر بأفكاره ما دام أنه قد سخفها وأسف على نفسه بأن يصدق بها.

إذن لا بد أن تكون هذه التحولات من خيالات المعري متأثراً بما كان ذائعاً عن قصص التحولات عن الجن وغيرها[38].

ومن قصص التحولات في التراث الإسلامي هذه الرواية وهي كلام الذئب وشهادته برسالة محمد (صلى الله عليه وسلم) رواها كثير من الصحابة منهم أبو سعيد الخدري حيث قال: عدا الذئب على شاة فأخذها فطلبه

الراعـي، فانتزعهـا منـه، وقـال ألا تتقـي اللّٰه، تنـزع مـني رزقـاً سـاقه اللّٰه؟ فقال الذئب ألا أخبرك بأعجب من ذلك: محمـد البـشير يخبر النـاس بأنبـاء مـا سـبق. وكـذلك حـديث الغزالـة، وروي بطـرق كـثيرة، فبينمـا كـان رسـول اللّٰه (صلى اللّٰه عليـه وسـلم) في صـحراء الأرض إذا هـاتف يهتـف يـا رسـول اللّٰه ثـلاث مـرات، فالتفـت فـإذا ظبيـة مـشدودة في وثـاق وأعرابـي مجنـدل في شملـة نـائم في الـشمس، فقـال مـا حاجتـك؟ قالـت: صـادني هـذا الأعرابـي ولـي خـشفان في ذلـك الجبـل، فـأطلقني حتـى أذهـب فـأرضعهما وأرجــع، قــال وتفعلــي؟ قالــت عــذبني اللّٰه عــذاب العــشار إن لم أعــد، فأطلقهـا[39] . ومـن طريـف مـا يـذكر أن قـصة الغزالـة هـذه موجـودة في الفولـكلور الفلسطيني كـأغنيـة ممـا يؤكـد شـعبية مثـل هـذه الحكايـات "أنظـر صـفحة 74 الفنـون الـشعبية في فلسطين تـأليف يـسري جوهريـة عرنيطـة". ومثـل هـذه القصص الـتي تجعـل مـن الـذئب والظبيـة يتكلمـان مضافاً إليهـا الأسـاطير الـتي عرفتهـا الـبلاد العربيـة قبـل عهـد أبـي العـلاء مثـل شـجرة الحـور الـتي تنبت في جزيرة الواقواق والحورية التي خرجت من السمكة وغيرها[40].

والـدكتور لـويس عـوض يـرى أن في جنـة المعـري مـشاهد وأشـياء أخـرى كثيرة لم يـرد لهـا ذكـر في المصادر الإسـلامية كوصـف للصيد والقـنص في الفـردوس، أو وصـفه للمـآدب في الجنـة الـتي تـذكرنا – في نظـره – بالمـآدب الـتي أقيمـت لأوديـسيوس ورفاقـه في قـصر الحوريـة كيركـا، وهناك صورة الحور اللواتي يعملن بالرحى[41].

وكـلام الـدكتور لـويس عـوض مقبـول إذا كنـا نعتقـد أن رسـالة الغفـران ليست إلا مجرد نسخ عن المصادر الإسـلامية والتراث اليوناني.

أما إذا كان هناك مجال لإبداع المعري فذلك شيء آخر، وهو الذي أنتج لنا كل هذه الصور وهي ليست بعيدة التناول عن الخيال العربي، فالصيد والقنص من أساسيات حياة العرب وكذلك الرحى وسيلة صنع الدقيق عندهم.

أما المآدب فشيء طبيعي أن تكون في الجنة، خاصة إذا كان الإنسان قد حرم منها في الدنيا، وتخيل وجودها في الجنة ليس بالشيء الصعب، ولا ضرورة لاقتباسها من أدب ما. إلا أننا لا نستطيع أن نقطع بقول حازم أن المعري قد قرأ هوميروس وأرسطوفانيس ولوسيان سواء في ترجمات عربية أو في نصوص أصلية. وليس من حقنا أيضاً أن نشتبه في أن المعري كان عارفاً بلغة اليونان ويقرأ فيها أدبها؛ فما يقال من أوجه شبه تجعل من المعري ناقلاً ليس إلا. وبالإضافة إلى ذلك فإن تاريخ الأدب العربي بطوله وعرضه في زمن المعري وقبله، لم يشر من قريب أو بعيد إلى أدب هوميروس وأرسطوفانيس، وهل من المعقول أن يكون المعري قد قرأ لهما – وضروري أن يكون قد قرأ لهما غيره أيضاً – ولم يشر إليهما أو يترجم لهما؟؟

إنه تساؤل ليست إجابته سهلة مهما قيل.

د - رسالة الغفران وعلاقتها برسالة ابن شهيد

ملخص رحلة ابن شهيد (التوابع والزوابع)، كما جاء بها الدكتور هيكل، أنها قصة خيالية يحكي فيها ابن شهيد رحلة له في عالم الجن قد اتصل خلالها بشياطين الشعراء وناقشهم وناقشوه وأنشدهم وأنشدوه، وعرض أثناء ذلك بعض آراء في الأدب واللغة وكثيراً من نماذج شعره ونثره كما نقد خصومه ودافع عن فنه، وانتزع من ملهمي الشعراء والكتّاب الأقدمين شهادات بتفوقه وعلو كعبه في الأدب، كل هذا مع كثير من بث الفكاهات ونثر الطرائف وإيراد الدعابات، أما مسرح هذه الرسالة فهو عالم الجن، وكل أبطالها فيما عداه من الشياطين، وقد وجه ابن شهيد رسالته إلى شخص كنّاه بأبي بكر.

وقدم في أول رسالته بما يشبه المدخل إلى القصة، فذكر عن نفسه كيف تعلم ونبغ، وكيف تعجب صاحبه أبو بكر من عبقريته، وأقسم أن توابعه تنجده وزوابعه تؤيده، لأن ما يأتي به من أدب ليس في قدرة الإنس. ثم أقر ابن شهيد أبا بكر ذلك... [42].

وقد كثر الكلام حول رسالة التوابع والزوابع لابن شهيد ومدى علاقتها برسالة الغفران، ومن هؤلاء زكي مبارك الذي رأى أن ابن شهيد قد سبق المعري، ورأى الدكتور أحمد ضيف أن ابن شهيد قد قلّد المعري[43]. ورأت الدكتورة بنت الشاطئ أنهما عملان مستقلان بعد أن فنّدت آراء زكي مبارك وأحمد ضيف[44] ورأى الدكتور لويس عوض أنهما متشابهان من حيث الهيكل العام[45].

أما الدكتور أحمد هيكل فرأيه أن رسالة التوابع والزوابع تشبه إلى حد كبير رسالة الغفران واعتمد في ذلك على عدة ملاحظات:

- أولاً: أن كليهما يعرض مشكلات أدبية بطريقة قصصية.
- ثانياً: أن كليهما قد اتخذ عالماً آخر غير دنيانا ليكون مسرحاً لأحداثه.
- ثالثاً: أنهما عرضا بمعاصريهما ونقدا سابقيهما[46].

ولذا فإنه قرر تأثر أبي العلاء بابن شهيد نظراً لتأخره في التأليف، والتشابه الشديد بين الرسالتين. ويقول بعبارة شبه قاطعة:

"وعلى هذا يترجح تأثر أبي العلاء بابن شهيد رغم شهرة أبي العلاء في المشرق"[47].

ويرى الدكتور هيكل أن أوضح ما بين الرسالتين من خلاف في الخطوط العامة أمران:

- أولاً: أن أبا العلاء جعل مسرح قصته الدار الآخرة بفردوسها وجحيمها، وأن ابن شهيد جعل مسرح قصته دار الجن بأرضها الغريبة وأجوائها العجيبة.
- ثانياً: أن أبا العلاء جعل اهتمامه الأكبر بالمشكلات الفلسفية والمعضلات الدينية على حين وجه ابن شهيد جل اهتمامه للقضايا الأدبية والبيانية وهذا خلاف راجع إلى طبيعة كل من الكاتبين واتجاهه[48].

ورغم ما يمكن أن يقال عن مدى علاقة المعري بابن شهيد أو اتصاله به، واطلاع أحدهما على الآخر أو عدم وجود مثل هذه العلاقة، فإن فكرة انتقال إنسان من عالمه الدنيوي إلى عالم آخر، وفي إطار أدبي، إنما هي فكرة جديدة في أدبنا العربي، ونحن نلاحظ أن عرض الأفكار الأدبية في إطار هذه الرحلة هو القاسم المشترك بين الرسالتين، وهذا القاسم ليس كافياً لأن يجعل أحدهما ناقلاً عن الآخر، خاصة أن أسلوب الانتقال إلى (عالم آخر) كان مختلفاً، والعالمان مختلفان، والدوافع في التأليف والأهداف ليست واحدة.

يقول الدكتور عبد الرازق حميدة أن غاية ابن شهيد لم تكن رغبته في أن يبدي الأساطير القديمة انتفاعاً في أسلوب جديد، لكنه أراد أن ينتفع بهذه الأساطير انتفاعاً أدبياً؛ فقد كان له خصوم وحسّاد لا يعترفون له بما يظنه في نفسه من مقدرة ونبوغ فجعل شياطين الشعراء تشهد له وتجيز شعره، فيستغني بشهادتهم وهم مصدر الشعر وأربابه، وتكون شهادتهم إفحاماً لخصومه وتقديراً لفضله[49].

ونحن نعلم أن غاية المعري من كتابة رسالته تختلف عن هذا الهدف كما أسلفنا.

ولنا على كلام الدكتور هيكل بخصوص الاختلافات تعليق، فإن المعري لم يجعل جل اهتمامه بالمشكلات الفلسفية في الغفران التي هي الرحلة إلى العالم الآخر، فالمشكلات الفلسفية فيها معدومة وإن كانت موجودة في الرد على رسالة ابن القارح، وفي هذه الرسالة بالذات لا يرجع

بخلاف إلى طبيعة الكاتبين واتجاههما، فقد كان ابن القارح هو الذي فرض على المعري هذا الاتجاه، وهو الاهتمام بالمشكلات الفلسفية التي طرحها هو في رسالته، وكان طبيعياً أن يأتي رد المعري على نفس ما طرح عليه من موضوعات، على أن لا يغيب عن بالنا التفريق بين رواية الغفران والرد على رسالة ابن القارح.

وحينما يلتقي ابن شهيد بأشهر شعراء الجاهلية كامرئ القيس وأمثاله، يكتفي بالسؤال عن اسم كل واحد منهم ويسمعهم شيئاً من شعرهم ليثبت لهم واسع اطلاعه، ولا يغفل أن ينشدهم شيئاً من شعره فيتلقى ويتقبل استحسانهم وينال الإجازة منهم شهادة له على طول باعه وعلو كعبه في هذا الفن[50].

والتشابه بين التوابع والزوابع ورسالة الغفران من ناحية الإطار العام – كما يقول الدكتور هيكل – قد يرجع إلى أن لهما مصدراً واحداً لا إلى التأثير والتأثر، وإلى هذا يشير الدكتور لويس عوض دون أن يبين هذا المصدر[51].

والدكتور هيكل يقرر بأن قصة المعراج هي التي أوحت لابن شهيد بقصة التوابع والزوابع، ذلك لأن قصة المعراج هي أول قصة في التراث العربي ينتقل فيها البطل إلى عالم آخر على ظهر فرس يسابق الريح وفي صحبته رائد يرود الطريق وينتقل بالبطل من جو، إلى جو ومن مشهد إلى مشهد لا تعرف في دنيانا نحن. ويرى أيضاً أن قصة المعراج هي التي أمدّت الغفران بما فيها من وصف الفردوس والجحيم وعرض مشاهد الآخرة، وأبو العلاء

في نظر الدكتور هيكل قد أفاد من التوابع الزوابع على وجه الخصوص من ناحية مناقشة الأدباء[52].

فلذلك حينما نحاول بيان السبب في تشابه الإطار العام بينهما فإنه يرجع لاستفادتهما من مصدر واحد وهو المعراج، أما مناقشة الأدباء فبالنسبة للمعري كان الهدف من رحلته هو الذي يحدد كيف تسير، وإذا اعتبرنا الأستاذية التي أرادها لابن القارح مع عرض البضاعة تكون مناقشة الأدباء شيئاً طبيعياً وضرورياً وجودها.

وتقول الدكتورة بنت الشاطئ إنه من المسلم أن بينهما أوجه تشابه، لكنها ليست خاصة بهما، وإنما هي من الظواهر الأدبية التي يمكن أن تلتمس عند غيرهما من أدباء العصر أو في الآداب على وجه العموم، وصياغة كلاهما أحكامه الأدبية على طريقة الحوار، فليس ذلك مما اختص أحدهما به حتى يؤثر بادعاء السبق إليه، وقيامهما برحلة في عالم الخيال، يمكن أن نلقى مثله في الأقاصيص والأسمار والأساطير. وتقرر بنت الشاطئ أن تشابههما في الأسلوب والهدف ليس كافياً للتدليل على التشابه نتيجة لاختلاف جوهر الموضوع[53].

هـ - الكوميديا الإلهية – دانتي

الكوميديا الإلهية رحلة أخرى إلى العالم الآخر، تتابع ثقافات العصور الوسطى، سواء اليونانية أم الرومانية أم الإسلامية.

وتنقسم الكوميديا إلى ثلاثة أناشيد – أجزاء – هي الجحيم والمطهر والفردوس. فالجحيم مقسّم إلى مدخل وتسع حلقات، والمطهر مقسّم إلى تسعة أفاريز والفردوس الأرض.

أما الفردوس فمقسّم إلى تسع سماوات وسماء السماوات، ويتكوّن كل نشيد من ثلاث وثلاثين أنشودة، يضاف إليها مدخل الجحيم فتصبح لها مئة أنشودة[54].

تبدأ الرحلة أولاً إلى الجحيم حيث يفيق دانتي في منتصف طريق حياته فيجد نفسه في غابة مظلمة، ثم يتقدم فيجد جبلاً أضاءت الشمس قمته، ويحاول أن يرتقيه فيعترض طريقه ثلاثة وحوش، ويوشك أن يرجع القهقرى، فيرى شبح فرجيل فيستنجد به الذي يخبره بأنه سوف يكون دليله في الجحيم والمطهر، ويشجع فرجيل دانتي على صعود الجبل، حيث يسير في رحلته مع فرجيل بجنان ثابت، وعند مدخل الجحيم يسمع الأنين والتنهدات والعويل ويسأل عنهم فإذا بهم الأرواح الشقية:

"أستاذي، ما هذا الذي أسمع ومن هؤلاء القوم الذين يبدون وقد غلبهم الألم هكذا؟؟ أجابني: هذه الصورة البائسة تتخذها النفوس التعسة الذين عاشوا دون خزي أو فناء"[55]. ورأى دانتي حشداً من الطغاة، يجرون

عـراة الأجـسام في أدب دوائـر الجحـيم وقـد أطبقـت علـيهم الحـشرات فتلسعهم الزنابير وذباب الدواب، وأسالت على وجوههم الدم الذي اختلط بدموعهم، ثم يرى جماعة متهافتة على عبور نهر وكان عنده شيخ ينقل الأرواح على ظهر سفنه، وأخبره هذا الشيخ هو ودليله أنه لن يعبر النهر بهذه الطريقة، وعندما اهتز السهل المظلم بعنف شديد، حيث بعثت أرض الدموع ريحاً عاتية، أبرقت ضوءاً قرمزي اللون غلبت عنده كل المشاعر، وأخذته سنة من النوم حيث استفاق منه على صوت رعد قاصف، ووجد نفسه على حافة وادي العذاب السحيق، وبعدها يزور طبقات الجحيم التسع وهي عبارة عن تسع حلقات كل واحدة داخل الأخرى، وكلما اقتربت الدائرة من المركز ازداد العذاب.

ففي الطبقة الأولى رأى الذين ماتوا دون تعميد وهناك قابل هوميروس، وهوراس، وأوفيد وقيصر وبروتس وصلاح الدين وابن رشد.

ثم يهبط إلى الحلقة الثانية فيشاهد من ارتكبوا خطايا الجسد، ويرى هناك سمير اميس وكليوباترا، وهيلانة، وأخيل وباريس وغيرهم.

وفي الطبقة الثالثة يقابل النهمين وهي حلقة المطر والبرد والثلج، وحارس هذه الحلقة يعول بأفواهه نحو المعذبين، وهناك كلب جائع يلتهم الطعام.

وأما في الرابعة فيقابل البخلاء والمبذرين وسريعي الغضب والكسالى. ويقابل قساوسة وبابوات وكرادلة انحرفت عقولهم وكانوا حليقي الرؤوس.

والخامسة كانت سعيراً من النيران تحيط بها خنادق عميقة وأسوار خيّل له أنها مصنوعة من الحديد. ويقابل في الجحيم السادس الزنادقة والهراطقة.

ويلتقي في الجحيم السابع مع القتلة والطغاة وسفاكي الدماء وقطاع الطرق والمنتحرين وأعداء الله وأعداء الطبيعة وأعداء الفن في الحياة، وكانت تسقط عليهم جمار من نار، وفي هذا الجحيم تجري أنهار الجحيم الثلاثة. أما الهاوية العميقة فهي الطبقة الثامنة، وبلوغها صعب وفيها الغشاشون والمدلسون والمتملقون. والطبقة التاسعة عبارة عن بحيرة من جليد حيث البكاء وهدير الأسنان أعدت لتعذيب الخونة.

يصل دانتي مع دليله فرجيل إلى المطهر – الجزء الثاني من الكوميديا – حيث يغسل فرجيل وجه دانتي من علائق الجحيم، ويرى دانتي نوراً يعبر البحر بسرعة، ويقابل في مدخل المطهر المهملين والمحرومين من الكنيسة، ويصف فرجيل له حركة الكواكب وحركة الشمس.

وحينما يقترب الشاعران من باب المطهر يريان تحت الباب ثلاث درجات وحارساً ممسكاً بسيفه ولم يقو دانتي على النظر إلى الملاك الحارس لشدة بهائه، ويستفسر الحارس عن شخصيهما فيرد فرجيل أنهما جاءا بمعونة لوتشيا فيدعوهما للتقدم إليه، ويفتح لهما الباب بمفتاح من فضة وآخر من ذهب، ويسمع لفتح الباب دوياً هائلاً. ويسير داخل المطهر الذي هو عبارة عن جبل فيه طريق ضيقة ومتعرجة داخل الصخر، فيقابل المتكبرين والحاسدين والغاضبين والكسالى اللامبالين المتباطئين في فعل الخير، والبخلاء والمسرفين والنهمين الشرهين وغيرهم.

ويصل بعد ذلك إلى الفردوس الأرضي وهو نهاية المطهر، وفيه رأى الماء الذي ينبغ من إرادة الله وعديداً من الأشجار مليئة بالفاكهة التي لا نظير لها في الدنيا. ويرى هناك من النسيان (ليني) ويرى موكباً من الضياء من سبعة منائر مشتعلة، وإذا به موكب لسائرين يلبسون الثياب البيض. ويرحل فرجيل وتظهر (بياتريس) التي سوف تقوده إلى الفردوس، حيث تقيم، وتبهر بياتريس دانتي بضيائها، ويرى دانتي نسراً ينقض على شجرة ويحطم لحاءها، ويكسر أفرعها حتى مالت على جوانبها.

تقود بياتريس دانتي إلى الفردوس – الجزء الثالث من الكوميديا – حيث يرتفعان من جنة الأرض التي هي نهاية المطهر إلى الدائرة الأولى من دوائر السموات وهي دائرة القمر، وفيها تستقر أرواح الذين اضطروا لغير ذنب ارتكبوه الحنث بإيمانهم الدينية، وهم في أسفل دائرة من دوائر السموات، ويستمتعون بقدر من النعيم أقل مما تستمتع به الأرواح فوقهم.

وحينما يصعدان إلى السماء الرابعة وهي دائرة الشمس، يشاهد دانتي الفلاسفة المسيحيين وتقوده بياتريس إلى السماء الخامسة سماء المريخ حيث تقيم أرواح المحاربين الذين قتلوا في سبيل نصر الدين الحق.

ويرتقيان إلى السماء السادسة سماء المشتري، وهناك وجد من كانوا على ظهر الأرض يوزعون العدالة بالقسطاس المستقيم، وتحدث دانتي هنا في علوم الدين وردد الثناء على الملوك العدول، ويصعد مع بياتريس إلى ما تسميه تسمية مجازية "سلم العصر الخالد" فيصلان إلى السماء السابعة سماء زحل وحاشية النجوم، سماء البهجة، ويزداد بهاء بياتريس وجمالها

كلما علت في السماوات وهي لا تجرؤ على الابتسام لحبيبها لئلا يحترق ويستحيل رماداً بقوة إشعاعها، وهذه السماء هي دائرة الرهبان الذين عاشوا معيشة الصالحين وأخصلوا لإيمانهم، ويرتفع الشاعر إلى السماء الثامنة وهي منطقة النجوم الثوابت، وتحدث بياتريس بعينيها في جبهة من الجبهات مترقبة، فتنشق السماء فجأة عن منظر رائع وضاء وتناديه قائلة انظر إلى جيش المسيح المنتصر بأرواح جديدة كسبتها الجنة. ولكنه لا يرى إلا ضوءاً ساطعاً قوياً يذهب سناه ببصره فلا يعرف ما يمر به، وتأمره بياتريس أن يفتح عينيه، وتقول إنه يستطيع أن ينظر إلى بهائها كاملاً تبتسم له ثم تأمره أن ينظر بدلاً عن جمالها إلى المسيح ومريم والرسل، ويحاول أن يتبينهم، ولكنه لا يبصر إلا كتائب من البهاء، تسقط عليها من فوقها بروق ترسلها أشعة محرقة. وتصل إلى أذنيه في تلك اللحظة موسيقى الكتائب السماوية ثم يختفي الرسل في الطباق العليا.

ويصعد دانتي أخيراً إلى السماء التاسعة أعلى السماوات جميعاً، وليس في هذه السماء نجوم، بل كل ما فيها نور صاف، وفيها الله الروح الخالص المبرئ من الجسد والذي لا علة له، ويحاول الشاعر أن يستمتع بنور النعيم الباهر، لكنه لا يرى إلا نقطة من الضوء تدور حولها تسع دوائر من الذكاء الخالص، ولا يستطيع أن يرى الجوهر الإلهي، لكنه يرى كل كتائب السماء وهي تؤلف من نفسها وردة وضاءة تتمدد حيث تصبح زهرة ضخمة. وتترك بياتريس حبيبها لتنضم إلى مكانها في الوردة ويراها تجلس في عرشها، ثم ترسل القديس برنارد ليساعده ويواسيه.

هذا ملخص للكوميديا الإلهية بأجزائها الثلاثة وقد دار جدل طويل، ما بين جاحد ومؤيد، حول مدى علاقة هذا العمل بالتراث الإسلامي وبالذات قصة الإسراء والمعراج ورسالة الغفران وفتوحات ابن عربي كما سنرى في المناقشات التالية.

"آراء حول علاقة الكوميديا الإلهية بالتراث الإسلامي"

في قصة الحضارة لول ديورانت يقول الكاتب: إن دانتي قد وجد مئات من الرؤى والقصص في الجنة والنار، وأمام ذلك الحشد الكبير من الأوصاف المروعة فإن دانتي لم يكن بحاجة إلى أن يتخطى الحواجز اللغوية إلى الآداب الإسلامية كي يجد فيها نماذج لوصف الجحيم، وكل الذي فعله دانتي هو أنه مزج ما لديه من مادة وبدّل فوضاها نظاماً[56].

ويورد الأستاذ جلال مظهر رأي الموسوعة البريطانية التي تعتبر أن العقيدة على وجه الإطلاق نسيج وحدها في الأدب، ويمكن القول بغير تحفظ إن عملاً كهذا لم تنتجه القرائح في أي عصر من عصور التاريخ[57].

ويرى الأستاذ العقاد أن دانتي كان يعرف شيئاً غير قليل من سيرة النبي عليه السلام، فاطلع على الأرجح من هذا الباب على قصة الإسراء والمعراج ووصف الإسراء ومراتب السماء، ولعله اطلع على رسالة الغفران لأبي العلاء، واقتبس من هذه المراجع كلها رحلته إلى العالم كما وصفها في القصة الإلهية[58].

أما اسين بلاسيوس فقد دافع دفاعاً قوياً عن فكرته القائلة بأن دانتي لا بد أن يكون قد استمد عناصر كثيرة من التراث الإسلامي لا سيما قصة الإسراء والمعراج وفتوحات ابن عربي والمعري.

ويقول الأستاذ مصطفى آل عيال إنه لمن الخطأ أن نجهد أنفسنا لننفي عن دانتي اطلاعه على الإسراء والمعراج ، وقد ثبت أن أول ترجمة منه ظهرت قبل مولد دانتي بسنة واحدة، وقد ترجمت قصة الإسراء والمعراج في الحقبة التي ألّفت فيها الكوميديا الإلهية ثلاث ترجمات بالكسلانية والفرنسية واللاتينية وكانت كلها منتشرة[59].

وفي كتاب تراث الإسلام يؤكد أحد كتابه المستشرق (جب) أن دانتي قد تأثر بدون شك بالتراث الإسلامي، ويعرض الكاتب وجهة نظر بلاسيوس حيث يقول بأن أوصاف الجحيم والجنة والرؤيا متشابهة إلى درجة أننا لا يمكن أن نعتبر ذلك من قبيل الصدفة، ويقول الكاتب إن قصة الإسراء والمعراج أو ارتقاء الرسول مع التعديلات الشعبية والفلسفية للحياة الأخرى التي اشتقت من تراث الإسلام، بالإضافة إلى كتابة آخرين، مثل الفارابي وابن سينا والغزالي وابن عربي، لا بد أن يكونوا قد أثروا في الثقافة الأدبية التي نقلتها العقول الممتازة إلى أوروبا في القرن الثالث عشر[60].

أما هـ. ا. ل. فشر فيرى أن دانتي لم يكن رأى الرعيل من الكتّاب الذين حاولوا وصف الروح ومصيره بعد الممات عن طريق رمزية، في رحلة إلى عالم الخيال، بل إن الكوميا الإلهية تدين بكثير من محتوياتها إلى رؤيا

(سيبو) فضلاً عن الكتاب السادس من الإلياذة وكذلك قصة هراقليس وأوديدوس وأوديسيوس واينياس، وهذه القصص كلها تدل برغم ما بينها من الاختلافات الواضحة على نفس الأساس الذي قامت عليه الكوميديا الإلهية[61].

وهكذا لم يشر فشر إلى التراث الإسلامي من قريب أو بعيد.

لكن مجرد الإشارة إلى النفي أو الإثبات سهل وبسيط، ذلك لأن مشكلة تأثير وتأثر لا بد لها من دراسة تقوم على مقارنة النصوص ومحاولة إثبات وجود طرق اتصال ثقافة ما بثقافة أخرى، وإذا لم تنعدم سبل الاتصال وإذا كان التشابه واضحاً فلا مجال لإنسان لإنكار مثل تلك الصلة أو وجود تلك العلاقة.

"بين دانتي وأبي العلاء المعري"

إنه لمن الصعب أن يحاول الإنسان إثبات وجود علاقة بين الكوميديا الإلهية ورسالة الغفران.

لكن يظل هناك مجال للمقارنة بينهما إذا كنا معتقدين أن كليهما قد استقى من مصدر واحد وهو (المعراج)، فنرى مدى استفادة كل منهما من ذلك التراث المشترك أو بمقارنة هذين النصين الأدبيين – لا على سبيل التأثير والتأثر – على أنهما نصان أدبيان كل من مؤلفيهما نحا في تأليفه الاتجاه نحو الآخرة لتكون مسرحاً لأحداثه.

ولو حاولنا معرفة شيء عن حياتهما لقلنا إن كليهما رأى في الحياة مكاناً لاصطراع الأطماع ومجالاً للبؤس البشري. وقد حاول دانتي – بإيجابية – مشاركة وطنه وعصره في ذلك، لكنه ارتد مدحوراً منعزلاً عزلة فكرية. وأما أبو العلاء فارتد – بسلبيته – ليكون رهين المحبسين.

كان دانتي ساخطاً على مجتمعه، وعاش أغلب حياته وحيداً حتى بين جموع الناس، وكان أبو العلاء اعتزالياً كدانتي إلا أنه شتان ما بين فردية المعري وفردية دانتي، فالأخير شارك في الحياة واعتزلها نتيجة للاتهامات التي وجهت إليه، ومع ذلك ظل ينتمي إلى مجتمعه آملاً في بناء مجتمع أفضل وذلك ما حاول وصفه في كوميديته.

أما أبو العلاء فكان ملك وحده لا يخشى سوى نفسه، ورسالته أيضاً لم تكن لبناء مجتمع أفضل وإن كانت لبناء جنة تخصه وتخص ابن القارح معه كوسيلة لبناء جنته المعرية.

"وكذلك نجد أن المعري يحتقر المرأة ولا يحترمها إلا بصفتها كأم والحالة هذه تنقصه امرأة كبياتريس التي كانت له في الأرض والسماء"[62].

ونشير إلى إيمان الشاعرين؛ فدانتي عميق الإيمان والمعري مزعزعه – كما يقال عنه- ذلك ما جعل هناك اختلافاً كبيراً في مؤلفيهما. دانتي بمؤلفه الذي أكسبه هيبة وعظمة وهالة مقدسة، والمعري الذي جعل من الآخرة في بعض المواقف مواطن سخرية.

وترى الدكتورة بنت الشاطئ أنه لا تشابه بين دانتي والمعري مطلقاً إلا بوصف كل منهما إنساناً وشاعراً ممتازاً، وتعقب أن هذه سمة الأدباء المتفوقين، وهي لا ترى في رسالة الغفران والكوميديا الإلهية أي تشابه، إلا أنهما يلتقيان عند فكرة واحدة هي الرحلة الخيالية إلى العالم الآخر، والمعري ليس صاحب هذه الفكرة الإنسانية المشتركة.

وهي ترى أن دانتي أولى به أن يتأثر بهوميروس في الإلياذة والأوديسة التي تصف له الظلمات والموت والعالم السفلي، وحيث تتقارب أيضاً صور المعذبين في الكوميديا من المعذبن في الأوديسة، وعلى سبيل المثال تعذيب شيشونس الجبار الذي يمزق كبده نسران وتمنعه من شرب الماء مع ظمئه، وكذلك عذاب سيزيف المتكرر، وهي ترى أن العنصر الأصيل عند دانتي في الجنة هو الأرواح لا الأجسام، فهو متأثر بأوديسة هوميروس الذي يجعل الحوار مع الأرواح لا الأجسام، وكذلك فإن دانتي لا بد أن يكون قد تأثر بإلياذة فرجيل[63].

ورغم أننا نؤيد القول بأن الأديب أولى أن يتأثر بما عنده وكذلك دانتي، لكنه ليس من الإنصاف أن نقرر الحجر على عقلية دانتي المتفتحة للثقافات الأخرى.

وإذا وضعنا نصوص دانتي والإطار العام لرحلته في ميزان مقارن منصف فلن نعدم وجود عناصر الثقافة الإسلامية كمكونات من مكونات الكوميديا الإلهية.

ونتساءل: هل ملحمتا هوميروس، أو إلياذة فرجيل كانتا رحلتين أوبيتين خاصتين بالعالم الآخر؟

نحن نعلم أن الانتقال إلى العالم الآخر جاء فيهما على هامش الرحلة ولم يكونا نموذجين خاصين بالعالم الآخر.

ولكن ليس من البعيد أن يكون دانتي قد سمع بأن المعري قد ارتحل بصاحبه إلى الجنة والنار – في رحلة أدبية خاصة – ليرى فيها عالماً من اللذائذ يريدها المعري وعوالم من الأدب يريد أن يعلمها لتلميذه ابن القارح، ومواقف يسخر فيها من البشر متمثلة بابن القارح ايضاً.

ودانتي أيضاً قد ارتحل بنفسه نظراً لرغبته في رؤية عالم أفضل، وليصنع بنفسه عالماً أمثل، يحارب فيه ما كان يكره وما كان يواجهه من مصاعب.

فكلاهما ارتحل رحلة أدبية خاصة ليحقق شيئاً في نفسه. هذه هي الفكرة التي يمكن أن يكون قد استفاد بها دانتي من المعري، وقد يؤيد ذلك أن جد دانتي كان قد اشترك في الحروب الصليبية، أفليس محتملاً – وإن كان هذا يحتاج إلى دليل قوي يثبته – أن يكون هذا الجد قد سمع برحلة المعري إلى الجنة والنار وأوصافه لها وهو في الشام.

ورسالة الغفران خلا المطارحات الأدبية يمكن أن تصبح حدوثة تتناقلها الأفواه، وليس ببعيد أن الحدوثة قد انتقلت من الجد إلى حفيده.

ويرى الدكتور لويس عوض أن دانتي قد اطلع على صيغة ما من رسالة الغفران مترجمة أو ملخصة في إحدى اللغات الأوروبية، ففكرة التقاء زائر العالم الآخر بأشخاص محددين بالذات ممن عرفهم صاحب الرؤيا في الدنيا، أو سمع بأخبارهم وأعمالهم، فكرة نجدها في رسالة الغفران والكوميديا معاً، ومن أوجه الشبه أيضاً جحيم الزنادقة عند دانتي ووصف الزنادقة في جحيم المعري، ومنها أيضاً جحيم الجن عند دانتي ووصف المعري لجنة العفاريت، وكذلك تصوّر المعري لإبليس[64].

والدكتورة بنت الشاطئ تحاول أن تعلل السبب في أن بلاسيوس قال بوجود أوجه شبه بين المعري ودانتي بأن ذلك كان اندفاعاً وراء عاطفة قومية.

ويمكن أن يستفيد الإنسان من كلامها بأن التأثير والتأثر لا يمكن أن يكون إلا بالنسخ المتشابهة، فإذا بيّن بلاسيوس بعض أوجه الشبه، فإنها تسارع لبيان أوجه الاختلاف وكأن وجود الاختلاف ينفي الشبه – مع أنه يثبت الإصالة.

والذي يظهر أن الدكتورة بنت الشاطئ لا ترضى بشيء اسمه تأثير وتأثر ومقارنة – وإن كان موجوداً – فهي كما تقول إن المقارنة لا تهش لها مدرستها الأدبية وهي مع ذلك تحاول المقارنة بين النصين.

كما يلي:

الكوميديا الإلهية	رسالة الغفران
إن الكوميديا تعليمية أخلاقية	والغفران رسالة متهمة تسخر بالمعتقدات الإسلامية
والكوميديا تمجد الحب	والغفران رسالة شاعر اشتهر بكفره بالحب
والكوميديا جد خالص	والغفران شهوات مصورة في سخرية أو مرارة
وجنة دانتي مليئة بالروحانيات	والغفران مادية
وجحيم دانتي لرجل سياسي	والغفران لأديب محروم
ودانتي ناقد سياسي	وأبو العلاء ناقد فني لغوي
وفكرة الجحيم مهولة	وأبو العلاء فرته بسيطة ساذجة

ونحن لا نذهب مع الدكتورة بنت الشاطئ بأن مثل هذه المقارنات كفيلة بأن تمنع وجود شبه بين نصين أدبيين؛ ذلك لأن مثل هذه الاختلافات اختلافات عامة بين نصين لأديبين يختلفان عصراً وفكراً ولغة وهدفاً.

لكن هذا لا يمنع وجود تشابه جزئي في بعض الصور. هذا التشابه الذي قد نحكم عليه بأنه جاء بحكم توارد الخواطر، وقد يكون بحكم وجود مصدر واحد قد استمد منه، وقد يكون نتيجة تأثير وتأثر. ويبقى فوق هذا مجالٌ لإبداع الكاتب الذي يستقبل ما تعرض عليه من ثقافات. وقد رأت الدكتورة بنت الشاطئ أن الأمور التي جعلت بلاسيوس يكوّن نظريته الخطيرة هي:

1. عدم الحرية حيث دخل متأثراً بفكرة معينة وهي التأثير والتأثر.
2. اندفاع مع الهوى وهو أن الآداب المسيحية متأثرة بل مقلدة لما نقل الأسبان إلى أوروبا من الآثار الإسلامية.
3. عدم فهمه لرسالة الغفران[65].

"بين الكوميديا الإلهية و قصة المعراج"

أثبتت الدراسات المقارنة أن دانتي قد اطلع على قصة المعراج الإسلامية، خاصة أن العلماء قد عثروا على الترجمتين اللاتينية والبروفنسية للنص العربي لقصة المعراج التي تعتبر الأساس الذي بنى عليه دانتي قصته، وكما يقول الدكتور حسين مؤنس: "فهذا يغني عن أية مناقشة طويلة بخصوص تأثر دانتي بالمعراج"[66].

وأول من أثار هذه النظرية آسين بلاسيوس الذي استطاع إثبات تأثر دانتي بقصة المعراج. وفي مقارنات طويلة يبين أن هناك تشابهاً كبيراً بين صور الجحيم، فهناك حيات مخيفة في أطباق النار المختلفة، تعذب أهل النهم والأشقياء في جحيم دانتي وكذلك في الجحيم الإسلامي الطواغيت وآكلي أموال اليتامى والمرابين، أما العطش المجهد الذي يعانيه المزيفون في الطبقة العاشرة من الحلقة الثامنة من جحيم دانتي في الكوميديا الإلهية فهو نفس عذاب شاربي الخمر.

وفي الحديث النبوي الذي رواه ابن حيان منسوباً لابن عباس "ثم نطرت وإذا بقوم بطرفهم كأمثال الحبال تغلي حيات وعقارب، كلما همّ أحدهم أن

يقوم سقط على وجهه من عظم بطنه. قلت من هؤلاء؟؟؟ قال آكلوا الربا ...إلخ." [67] وكذلك طبقات الجحيم كما وردت في هذا الحديث تشابه طبقات الجحيم كما وردت في جحيم دانتي عندما يتقرب دانتي وفرجيل من شواطئ بحيرة (استيجيا).

ونجد نفراً من أهل جهنم في جحيم دانتي يحكون بأظافرهم البرص الذي يغطي وجوههم بالضبط كما يعذب شهود الزور والنمامون في الأسطورة الأسلامية[68]. وكذلك تكرار العذاب كلما حاول الإنسان الإفلات منه وجد شياطين (عند دانتي) وزبانية (الأسطورة الإسلامية) يزيدون عذابه بحراب من حديد عند (دانتي) وبمقامع من حديد ورماح من نار في الأسطورة الإسلامية[69]. وكذلك عذاب أهل البدع والضلالات في جحيم دانتي الذين يطعنهم الشياطين ثم يبعثون من جديد ويردون إلى الطعن، ومثله عذاب القتلة في جهنم كما تصورهم الأسطورة الإسلامية.

"ثم رأيت أقواماً تذبحهم الزبانية بسكاكين من نار، كلما ماتوا عادوا كما كانوا. قلت من هؤلاء؟

قال: "الذين يقتلون النفس التي حرّم اللّه".

هذه هي الصور الكثيرة التي أوردها بلاسيوس. ونضيف إليها أيضاً وجود دليل وتوجيه الأسئلة إليه تماماً كما في الأسطورة الإسلامية ففي جحيم دانتي:

"قلت... من هؤلاء أصحاب المجد؟؟ أجابني أن ذكراهم...إلخ"[70].

وكذلك فيه أيضاً "وعندما مددت نظري إلى الأمام رأيت قوماً على ضفة نهر كبير. فقلت أستاذي... فأجابني.... الخ"[71]. ومثل هذه الأسئلة والأجوبة موجودة في التراث الإسلامي والأحاديث النبوية المروية منها: "ثم مرّ بسواد عظيم سد الأفق فقال من هذا الجمع؟ قيل موسى وقومه...إلخ"[72].ومنها "فقال يا جبريل من هؤلاء البيض الوجوه... فقال أما هؤلاء البيض الوجوه...الخ." [73].

ونرى أن من أوجه الشبه أن كلمة التنقلات وتسهيلها موكولة إلى الدليل فرجيل وبياتريس عند دانتي، وإلى الدليل جبريل في قصة المعراج.

ويمكن أن نعتبر النقاط الرئيسية التالية أوجه شبه بين قصة المعراج والكوميديا:

1. إن الرحلة لشخص واحد ومعه دليله يسهل له التنقلات.
2. إن هذا الشخص يسأل عما يشاهد مما لا يعلمه ودليله يجيبه.
3. إن الدليلين مكلفان بالقيام بهذه المهمة بأوامر من سلطة لا يخالفانها.
4. الرحلة عندهما تمّت بالليل.
5. إذا اعترض طريقه حارس أو غيره فإن الدليل هو الذي يتكلم ويقدم من معه حيث يسمح لهما بالدخول.
6. اجتياز هذا الشخص مع دليله طبقات ومراحل، طبقات الجحيم وطبقات السموات عند دانتي – والسماوات السبع في قصة المعراج.
7. تشابه صور العذاب إلى درجة كبيرة في كل من القصتين.

8. وجود نهر يغتسل به لإزالة أدران الخطيئة.
9. تراجع الدليل عند مرحلة معينة لا يمكن له اجتيازها بحكم مكانته. فرجيل لا يتجاوز المطهر، وجبريل لا يتجاوز السماء السابعة.
10. كلاهما يشاهد سواداً عظيماً من المؤمنين.

إذا كانت هذه كلها من أوجه الشبه بين قصة المعراج وجحيم دانتي على وجه الخصوص، وإذا أصبح معروفاً بأن ترجمات باللاتينية وغيرها قد وجدت، فلم يعد هناك شك بتأثر دانتي بقصة المعراج.

ويرى آسين برسيوس بالإضافة إلى ذلك، أن الروح بقصة دانتي ليس جديداً، ولم تبتدع الكوميديا الإلهية المعنى الرمزي الأخلاقي الذي تمتاز به ابتداعاً، فقد سبقها إليه الصوفيون المسلمون، وخاصة – ابن عربي المرسي – إذ إنهم، اتخذوا من رحلة محمد (صلى الله عليه وسلم) إلى العالم الآخر وعروجه إلى السماء رمزاً على نشوء الأرواح عن طريق الإيمان والفضائل اللاهوتية.

وكل من دانتي وابن عربي يجعل هذه الرحلة رمزاً لحياة البر، ويريان أن الهدف الأخير للحياة والسعادة الكبرى في الوجود إنما هي رؤية الله، ولا تتأتى هذه الرؤية بغير هدى من اللاهوت[74].

ويقول الأستاذ حسن عثمان بأن تراث الإسلام مليء بصور متنوعة عن العالم الآخر، إذ يذكر القرآن الكريم والحديث والتفسير وفقهاء

الإسلام وعلماؤه ومتصوفوه وأدباؤه نماذج شتى عن عالم ما بعد الحياة. ويتناول ذلك في مجموع دركات الجحيم وعذاب الآثمين بوسائل مختلفة، والصراط والجسر والأعراف والتطهر والتوبة ومعارج السماوات. ومن ذلك أيضاً القصص الإسلامية التي تتناول رحلات الأبطال المغامرين إلى العوالم المجهولة. ويرى أن سبل انتقال هذا التراث الإسلامي كان من عدة طرق:

- أولاً: الحضارة العربية في الأندلس.
- ثانياً: عن طريق العرب في صقلية وجنوب إيطالية.
- ثالثاً: عن طريق الحروب الصليبية ودراسة بعض الرهبان المسيحيين اللغة والثقافة العربية.

وكذلك عرفت صور من الإسراء والمعراج بلغات مختلفة في أوروبا منذ القرن الثالث عشر، فكانت الفرصة سانحة أمام دانتي لكي يلم بعلم ما بعد الحياة عند المسلمين بطريق غير مباشر، مما كان معروفاً لدى علماء الغرب في العصر الذي عاش فيه. ولا يبعد أنه استمع إلى بعض الرهبان الذين كانوا على علم برأي الإسلام وعلماء المسلمين عن عالم الآخرة.

وأقرب شبه بين دانتي والإسلام، قائم في بعض الصور القرآنية وبعض آراء المفسرين وبعض أفكار المتصوفين كابن عربي عن بعض صور الجحيم والمطهر والفردوس.

والصلة ضعيفة بين دانتي وأبي العلاء المعري في رسالة الغفران لاختلاف الطريقة والمضون العام في كل منهما[75].

في النهاية يبقى أن الرحلة إلى الآخرة كفكرة، هي فكرة إنسانية عامة ليست ببعيدة عن خيال أديباً سابقاً كان أو مسبوقاً.

ويبقى أيضاً أن تراث الأدب الأخروي ملكٌ للإنسانية جميعها، ولا بد للفنان مهما عظم ومهما كانت عبقريته إلا أن تمتد إليه يد التأثير في فنه إذا كانت وسيلة الاتصال موجودة بين الثقافات، إلا أن ذلك لا ينقص شيئاً من عبقريته أو فنه، ما دام أنه استطاع استغلال ثقافات عصره في إطار نسيج وحده هو لا غير، لا نسخ فيه ولا تشابه إلا من نواح لا تبعده عن الإطار بقدر ما تقربه من الانفتاح وتبعده عن تهمة السرقة الأدبية.

والأدب ليس إلا معتركاً للفكر الإنساني، وللعبقرية أن ترفع من مستوى هذا الأدب، باستغلالها ما سبقها وما يحيط بها من فكر وأدب إنسانيين. إن فكرة أدب الآخرة ليست إلا فكرة إنسانية، للأدباء جميعاً أن يطرقوها، ولهم السبل التي يحلو لهم أن يرتجلوا بها، ولهم الحق في اختيار هدف رحلتهم، وليس من الإنصاف أن ننفي وجود علاقات بين الأدب الإنساني، بل علينا أن نحاول بيان مدى أصالة كل كاتب ومدى استفادته من تراث أدبه أو الأدب الإنساني بشكل عام.

هوامش البحث

1. على هامش الغفران، دكتور لويس عوض، ص 87 .
2. المصدر نفسه ، ص 98 .
3. المصدر نفسه ، ص 99.
4. المصدر نفسه ، ص 115 .
5. المصدر نفسه ، ص 85 .
6. رسالة الغفران، طبعة دار صادر، بيروت، ص 39 .
7. رسالة الغفران، دار صادر، بيروت، ص 42 .
8. رسالة الغفران، طبعة دار إحياء التراث العربي، بيروت، ص 215 .
9. الغفران، الدكتورة بنت الشاطئ، ص 158 .
10. تاريخ الفكر العربي إلى أيام ابن خلدون، الدكتور عمر فروخ، ص 443 .
11. الغفران، بنت الشاطئ، ص 5 .
12. المصدر السابق، ص 7 .
13. الغفران، بنت الشاطئ، ص 59 .
14. على هامش الغفران، لويس عوض، ص 89 .
15. على هامش الغفران، ص 90 .
16. المصدر نفسه ، ص 90 .
17. المصدر السابق، ص 91 .
18. المصدر السابق، ص 91 .
19. دانتي، مصطفى آل عيال، ص 88 .

20. قضية الألوهية بين الفلسفة والدين، الله والإنسان، عبد الكريم الخطيب، ص 321 .
21. على هامش الغفران، ص 102 .
22. على هامش الغفران، ص 102 .
23. الغفران، بنت الشاطئ، ص 96 .
24. رسالة الغفران، ط. دار إحياء التراث العربي، بيروت، انظر صفحة 32 .
25. الغفران، بنت الشاطئ، صفحة 96 وما بعدها وصفحة 134 .
26. على هامش الغفران، ص 81 .
27. المصدر السابق، ص 16 ، وكذا انظر الأوديسة، ترجمة أمين سلامة، ص 341 .
28. الأوديسة، ص 253 .
29. الأوديسة، ص 254 .
30. على هامش الغفران، ص 42 .
31. المصدر السابق، ص 47 .
32. على هامش الغفران، ص 57 .
33. الأدب المقارن، د. غنيمي هلال، ص 230 .
34. على هامش الغفران، ص 120 .
35. على هامش الغفران، ص 123 .
36. المصدر السابق، ص 124 .
37. على هامش الغفران، ص 129 وما بعدها.
38. جحيم دانتي، حسن عثمان، ص 225 .

39. الأنوار المحمدية من المواهب اللدنية، يوسف بن إسماعيل النبهاني، ص281- 283.
40. الغفران، بنت الشاطئ، ص 105.
41. على هامش الغفران، ص 137 .
42. الأدب الأندلسي، أحمد هيكل، ص 404 وما بعدها.
43. على هامش الغفران ص 84 وكذا انظر الغفران.
44. الغفران، ص 306 .
45. على هامش الغفران، ص 85 .
46. الأدب الأندلسي، ص 408 .
47. الأدب الأندلسي، ص 412 .
48. المصدر السابق، ص 409 .
49. شياطين الشعراء، عبد الرازق حميده، ص 249 .
50. دانتي، مصطفى آل عيال، ص 87 .
51. على هامش الغفران، ص 85 .
52. الأدب الأندلسي، ص 413 .
53. الغفران، بنت الشاطئ، ص 306 .
54. الجحيم، ترجمة حسن عثمان، ص 62 .
55. المصدر نفسه ، ص 103 .
56. قصة الحضارة، و. ل. ديورانت، ترجمة بدران، جـ 6، مجلد 4، ص 326 .
57. مآثر العرب على الحضارة الأوروبية ، جلال مظهر.
58. أثر العرب في الحضارة الأوروبية، العقاد، ص 67 .
59. دانتي، مصطفىآل عيال، ص 102 .

60. The Tragacy of Islam
61. تاريخ أوروبا في العصور الوسطى، هـ. ا. ل. فشر، ترجمة مجموعة من الأساتذة، 262- 273
62. دانتي، آل عيال، ص 102 .
63. الغفران، بنت الشاطئ، ص 332 وما بعدها.
64. على هامش الغفران، ص 159 وما بعدها.
65. الغفران، بنت الشاطئ، ص 334 وما بعدها.
66. تاريخ الفكر الأندلسي، ترجمة حسين مؤنس، ص 551 هامش.
67. تاريخ الفكر الأندلسي، ص 554 .
68. المصدر السابق نفسه ، ص 555، والأسطورة الإسلامية هي الحديث المنسوب لابن عباس.
69. المصدر السابق نفسه ، ص 555 .
70. الجحيم، ترجمة حسن عثمان، ص 116، أنشودة 4 أبيات، ص 73 – 76 .
71. 71، 72، 73 - المرجع السابق، ص 19. وانظر أنوار التنزيل وأسرار التأويل، تفسير البيضاوي، ص 474. وانظر الروض الآنف في شرح السيرة النبوية، لابن هشام، ص 243 وما بعدها.
72. 74 - تاريخ الفكر الأندلسي، ص 564 .
73. 75 - الجحيم، ترجمة حسن عثمان، المقدمة، ص 58 وما بعدها.
74.

المصادر والمراجع

1. أبو العلاء المعري: رسالة الغفران، ط. إحياء التراث العربي، بيروت.
2. رسالة الغفران، جـ 1- 2، دار صادر، بيروت.
3. الجحيم، ترجمة حسن عثمان.
4. المطهر، ترجمة حسن عثمان.
5. دكتور لويس عوض: على هامش الغفران، .
6. دكتورة بنت الشاطئ: الغفران.
7. مصطفى آل عيال: دانتي،
8. دكتور أحمد هيكل: الأدب الأندلسي، ، ط 3 .
9. بالنثيا: تاريخ الفكر الأندلسي، ، ترجمة حسين مؤنس، ط 1 .
10. و. ل. ديورانت: قصة الحضارة، ، ترجمة بدران، جـ 6، مجلد 4 .
11. عبد الكريم الخطيب: قضية الألوهية بين الفلسفة والدين، .
12. د. عمر فروخ: تاريخ الفكر العربي أيام ابن خلدون،
13. عبد الرازق حميده: شياطين الشعراء، د..
14. جلال مظهر: مآثر العرب على الحضارة الأوروبية.
15. عباس العقاد: مآثر العرب في الحضارة الأوروبية، ، ط 2 .
16. هـ. أ. فشر: تاريخ أوروبا، العصور الوسطى، ، ط 2، ترجمة مجموعة من الأساتذة.
17. يوسف إسماعيل النبهاني: الأنوار المحمدية عن المواهب اللدنية، .
18. نجم الدين القبطي: قصة المعراج ، وحاشية أبي البركات الدردير، ص 948 .
19. تفسير البيضاوي: أنوار التنزيل وأسرار التأويل، وتفسير البيضاوي، وبالهامش تفسير الجلالين، ص939.
20. ابن هشام: الروض الآنف في شرح السيرة النبوية، ، جـ 4 .
21. The Legacy of Islam
22. الأوديسة، ترجمة أمين سلامة.
23. يسري جوهرية عرنيطة: الفنون الشعبية في فلسطين

الباب الثاني :



في القصة والشعر

الفصل الرابع: فن القصة : عناصر القصة

الفصل الخامس: التعرية والتطهير في رواية نجيب محفوظ "حب تحت المطر"

الفصل السادس : تخلفنا ثمرة بربرية الآخرين"دراسة لرواية "أصوات" لسليمان فياض

الفصل السابع : التكبالي والقصة القصيرة"تمرد" لخليفة التكبالي

الفصل الثامن : رؤية نزار قباني للعمل الإبداعي

الباب الثاني : في القصة والشعر

الفصل الرابع:

فـن القصـة*2

The Elements of Fiction عناصر القصة



تمهيد : إلى الدارس (p.p.1-5)

يستعرض هنري جيمس Henry James في مقالته الفن القصصي

The Art of Fiction- وهي وثيقة أساسية في نظرية القصة وفي هذا الكتاب _ أوجه الشبه بين الأدب والرسم بقوله: "إن السبب الوحيد لوجود الرواية هو محاولتها أن تمثل الحياة. وحينما تتخلى عن هذه المحاولة - التي تشبه المحاولة التي نراها في لوحة الفنان - فإنها ستصل إلى دربٍ غريب جداً...إن التشابه بين فن الرسام وفن الروائي - كما أنا قادر على رؤيته - تشابه كامل، فإن طموحهما وعمليتهما ونجاحهما هو نفس الشيء - مع اعترافنا بالاختلاف من حيث نوعية الوسيلة".

---

*2 **مترجم عن كتاب: The Art of Fiction**

R.F. Dietrich & Roger H. Sundell : **The Art of Fiction :**A Handbook and Anthology. (New York :Holt, Rinehart & Winston, Inc. 1967)

ومع أن أي تشابه قد يقود إلى سوء فهم، فإن تشبيه القصة بالرسم مفيد، يستخدمه جيمس لجلب انتباهنا إلى العلاقة بين الفن القصصي والحقيقة وبين الفن والحياة، وأيضاً لتركيز انتباهنا إلى الصناعة التي تشكل العمل القصصي. فكلا الاعتبارين في غاية الأهمية للكاتب القصصي الذي يخاطبه هنري جيمس في مقالته تلك. ولكن كليهما مبرر وموضع اهتمامات ضرورية لدارس القصة والقارئ الذي يسعى إلى تعلم فن فهم القصة والتمتع بها.

كان تشبيه هنري جيمس فن القصة بفن الرسم - كما نرى - للتركيز على أن الفن القصصي يتضمن صناعة Craft (أي أدوات وتكنيكات) مثل الرسم. ومع هذا فإن جيمس يقول: "إن قواعد الرسم أكثر تحديداً" ومع ذلك فإن هناك للقصة قواعد أيضاً. توجد هناك قواعد يجب اتباعها، واسعة ومرنة في استخدام أدوات القصة ولغتها، مثلما توجد مبادئ في الرسم على الرسام الفنان اتباعها.

إن فهم القصة يمكن أن يتم من خلال فحص عناصر أو خصائص تكتيكية بارزة مثل عنصر الحبكة Plot، الشخصية Character، الفكرة الرئيسية (الثيمة) Theme وزاوية الرؤية Point of View وهي جميعها تشكل من وجهة نظر الكاتب فن القصة، وهي تمثل من وجهة نظر القارئ أدوات التحليل والفهم، ونحن نفترض بأن القارئ يزداد فهمه للقصة والاستمتاع بها حينما يعرف طريقة كتابتها.

إن فهم عناصر القصة يشجع القارئ على التركيز على عنصر واحد، وهذا لا يعني تركيزه على عنصر واحد ليستبعد العناصر الأخرى، وكما يقول جيمس: "إن الرواية هي شيء حي كل واحد متصل مثل أي كائن عضوي، وفي تناسبه الذي يمكن أن يوجد فإنني أعتقد بأن كل جزء منه يوجد شيء منه في الأجزاء الأخرى".

ونحن واثقون أن الدارس سيكون قادراً - بشكل أفضل - على تقييم فن القصة كلها، وذلك بتعليمه أولاً قواعد العناصر المفردة لها، ولكن نصر بأن الدارس يكون قد "جهل" رأينا إذا لم يتعلم أيضاً العلاقات المتداخلة بين العناصر تلك، ونحن نعتقد بأنه بمرور الوقت فإن الدارس سيصل إلى فهم القصة كاملة وسيمتلك تدريباً كافياً ومفردات ليتعرف منها على الطريقة التي بها تخلق بها القصة كاملة من أجزاء الفن القصصي.

وهناك نقطة أخرى لدى هنري جيمس حول العلاقة بين الفن والحياة والفن القصصي والحقيقة وهي نقطة غالباً لا تتحقق. إن الموقف من أن الفن القصصي هو عالم بعيد عن الواقعية شائع اليوم كما كان ذلك عام 1884م حينما كتب هنري جيمس مقالته، وهكذا فإن تلخيصه الساخر لهذا الموقف يكون وثيق الصلة الآن: "فإنه يظل متوقعاً... بأن الإنتاج والذي هو بعد كل شيء هو فقط هذا نحن ما نعتقده" وهل القصة شيء آخر؟ يمكن أن يكون الإنتاج إلى اعتذاري درجة ما، ويمكن أن يدين التظاهر في محاولة حقيقية لتمثيل الحياة.

لم يصل الناس وفي أيام جيمس إلى إعطاء القصة موقعاً مساوياً لأشكال الفنون الأخرى مثل الموسيقى والرسم والشعر، وقد حصل الكثير منذ ذلك الحين ليتم رفع الفن القصصي إلى منزلة أرفع، ولكن القراء الشبان يجدون أنفسهم مشوشين من حيث رؤيتهم عدم وجود صلة الفن القصصي بحياتهم. وكما نعتقد فإن سبب هذه الحيرة يعود بشكل كبير للتأثير الملحوظ للانطباعات القديمة المحددة حول علم الأدب في المدارس الحديثة. وبينما اليوم فإن العقول في المجتمع الأكاديمي تكافح لإنهاء الصراع بين العلم والأدب الذي أثير لمدة تقترب من قرنين، وهناك العديد في مدارسنا الذين يُلحّون على التمييز الذي عفا عليه الزمن بين هذين الفرعين. ولا يزال العديد من الباحثين - محافظين في الواقع على عادات القرن التاسع عشر - يشجعون الدارسين للنظر إلى الحقيقة والواقع على اعتبارهما حقل العلم، وباعتبار أن الخيال حقل الفن القصصي. ونتيجة لهذا التوجه الخاطئ لتخصيص الحقيقة والواقع كحقل مسيطر للعلم، فإنه ما زال ينظر إلى قراءة الفن القصصي كوسيلة للهروب من الواقع كما كان ذلك في أيام هنري جيمس.

وإن رأي جيمس - والذي على العلماء اليوم أن يوافقوه عليه - هو أن الفن القصصي وسيلة هامة لا غنى عنها لنقل الحقيقة وتصور الواقع.

ولسوء الحظ فإن التمييز العتيق بين الحقيقة والقصة لا يزال سائداً، وهذا بالتأكيد ثابت حينما نقدم للدارسين الاختيار بين وصف أو

تقرير علمي أو وصف أدبي لنفس المادة، فإن الدارسين غالباً ما يفضلون العلمي لأنه يظهر أصدق وأكثر واقعية وأكثر دقة في تمثيل الواقع. وفوق ذلك فإن العديد من الدارسين يحكمون على الفن القصصي على أساس تمسكه بالطرق العلمية في الملاحظة والتدوين. فكلما كان الفن القصصي أكثر شبهاً بالتقرير العلمي فإنهم يظنون أنه أكثر صدقاً، وكلما كان الفن القصصي أكثر قصصية فإنهم يظنون أنه أكثر خطأ.

وإن أكثر الأمثلة جذرية، على هذا الموقف التقليدي هو ما يمكن أن نجده في ردود فعل الدارسين للنماذج الأقدم والأكثر خرافية من القصة، تلك الردود التي تنتقد الخرافة أو الأسطورة. وإذا أعطينا معظم الدارسين أسطورة يونانية أو اسكندنافية فإنهم لن يترددوا في ازدرائها؛ لأنهم يعتقدون بأنها تمثيل طفولي سيء للواقع. وإذا أعطيناهم قصة من الإنجيل فإن العديد من الدارسين سيتجاوزون الشك الديني لهذه الأحداث المدهشة لروايات محددة في العهد القديم. ولمَ؟ لقد تعلموا في دروس العلوم على سبيل المثال - بأن الإنسان تطور من أشكال متدنية من الحياة وقد خلق خلال عملية طويلة من التطور. إذ انبثق ترتيب التطور انبثق بعناية عن الأميبيا Precambrian ومن trilobites Paleozoic إلى Pleistocene ape - men. أي معنى بعد هذا يمكن للدارس أن يأتي به حول قصة الخلق التي جاءت في سفر التكوين التي ترى بأن نظام التطور خاطئ وتلح على خلق العالم في ستة أيام، وتقدم مخلوقات خرافية مثل الشيطان "الحية" التي تتحدث، والإنسان الكامل، والإله الذي يتمتع

بالمشي في يوم معتدل؟؟ وفوق هذا وكما أخبر الدارسون فإن اتجاه التطور يسير ويسير، فإن فكرة سفر التكوين بأن الإنسان قد سقط من الكمال وهو في طريقه إلى الحضيض يظن بأنه تناقض مباشر مع الحقيقة. إن دليل الملاحظة العلمية يشير إلى التطور من سلفنا القرد وهو الذي أقل كمالاً منا، وليس مستغرباً إذن بأن يرى دارسو قصة التكوين للخلق على أنها مجرد قصة ومن ثم فهي خاطئة.

وتبرز المشكلة من سوء الفهم حول طبيعة اللغة واستخدامها. وإذا أدرك الدارس بأن لغة القصة مختلفة عن العلم في النوع والطريقة والهدف، فإنه بعد ذلك لن يقع في خطأ الحكم على الأدب بمقياس يستخدم لإصدار الأحكام على العلم، مثلما أنه لن يقع أبداً في إدانة القانون الثاني للميكانيكية الحرارية لأن الحبكة تنقصه.

ويقول هنري جيمس كما أن اللوحة واقع فإن الرواية تاريخ، ويعني جيمس بأن القصة هي حقيقية وواقعية مثل التاريخ، ولكنه أيضاً يقول بأن القصة واقعية بطريقة مختلفة.

إن لغة القصة ليست مثل اللغة العلمية للملاحظة والتقرير، فهي لغة كلية. إنها تستخدم أدوات مثل الاستعارة، الخيال، الرمز، الحبكة، الشخصية، المشهد - جو القصة Setting، الأسلوب - النبرة Tone، وزاوية الرؤية (من بين عناصر أخرى) لنقل المشاعر والتعبير عن الأفكار التي تخاطب الإنسان كله؛ حواسه، عواطفه، الخيال والعقل. إن لغة العلم في حالتها النقية، تتوجه كلياً إلى العقل السببي. وهذه العبارة يجب ألا

تتضمن بأن العلماء أنفسهم بدون خيال وبدون مشاعر، لأن الحدس والخيال أساسيان لوظيفة العالم. كان ألبرت اينشتاين شخصياً يمتلك الخيال والابتكار مثل فولكنر إن لم يكن أكثر منه. وعلى أي حال فإن خياليهما تحولاً لاستخدامات مختلفة، وعبرا عن نفسيهما - في أكبر جانب منه - عن طريق لغة مختلفة، وحينما يعمل العالم كعالم بحت فإنه يريد - لهدف الوضوح والموضوعية - استخدام لغة دقيقة ومحايدة بقدر الإمكان، ولهذا فإنه يفضل الرموز الرياضية، والآن فإن لغة العالم لغة السبب المنطقي هي مفيدة جداً، وهي لغة ضرورية، ولكن بسبب محدوديتها الكبيرة بالمصطلحات المنطقية فإنها لا تستطيع نقل المدى الكامل للتجربة الإنسانية.

وبينما تسعى اللغة العلمية إلى وصف الدلائل عن الأحداث الخارجية للتجربة الإنسانية وتعميمها بقوانين عالمية، فإن الفن القصصي يحاول التمثيل أو إعادة خلق تجربة إنسانية راسخة بطريقة تجلب معاني ملحوظة للمراقب العلمي الحازم، ويسعى مؤلف القصة أن ينقل إلى قرائه ليس فقط أحوالاً قادرة على التوضيح؛ بل يسعى إلى نقل العالم الكلي غير المرئي والمتخيل لعالم الدوافع الإنسانية، والاستجابات، والرغبات، والطاقات. ومثل هذه البيانات غير قابلة للقياس من قبل أي أداة علمية، ولكن يمكن إدراكها بالخيال والحدس، ومن ثم فإن توصيلها إلى الآخرين يعتمد على المهارة والخيال في استخدام اللغة.

ومثلاً يمكن أن يصف العالم عملية التطور، ولكنه لا يستطيع أن يظهر لنا كيف شعر الإنسان القديم حول البشر إذا حصر نفسه باللغة العقلانية والكمية، لأن مثل هذه المشاعر لا يمكن وزنها وقياسها بأي طريقة علمية.

وفي المقابل فإن كاتب القصة - ولأنه سيستعمل لغة ذات قدرة خيالية وعاطفية عالية يمكن أن يعطينا صورة واضحة جداً ومقنعة حول شعور الإنسان البدائي حول تجربته كونه بشراً. فإن الراوي لقصة آدم وحواء (سفر التكوين 2- 3) بالتأكيد أعطى العالم أداءً قوياً دقيقاً لهذه التجربة. ويبدو أن الراوي القديم أراد أن يقول أن اكتشاف آدم وحواء تجربتهما الإنسانية الفريدة كان مقابل ثمن فقدانهم براءتهم السابقة.

وهل هناك من لا يريد أن ينظر إلى فقدان البراءة كسقوط من النعمة الإلهية كما يمكن أن ننظر اليوم إلى فقداننا براءة طفولتنا كسقوط من النعمة؟ و بعد ذلك من المحتمل، أن الراوي لهذه القصة كان يعبر بخيال عن مشاعره ويفهم العبء الذي وقع على كاهل الإنسان لكونه المخلوق الوحيد المدرك للخير والشر. وهكذا فإن السقوط يعمل كمركز للإحساس بسوء الحظ الذي يشعر به الراوي لفقدان البراءة وفقدان الأيام القديمة الطيبة حينما كان كل شيء كاملاً - غير معقد - من حيث الاعتبارات المعنوية، ومن ثم فإنه ليس من شيء في هذه القصة لا يستطيع العالم الموافقة عليه لأنه أيضاً يعتقد بأن الأشكال

الدنيا من الحياة التي من المفترض أن الإنسان تطور منها كانت بريئة من المعرفة الأخلاقية، وهو يستطيع إدراك كم يمكن لمثل الجهل هذا بالمعرفة الأخلاقية أن يكون مباركاً أو فردوساً. وإذا كنا نعتقد بأن جنة عدن تخدم كصورة ممتازة وصادقة لحقيقة بَرَكة الإنسان التي سبقت الوعي الأخلاقي في تطوره، فإن الراوي القديم الذي عَبّر عن مشاعر سوء الحظ لفقدان البراءة وتحمّل عبء الوعي الأخلاقي كان واقعياً وصحيحاً تماماً كما يفعل العالم الحديث الذي يُدّون بلغة منطقية نتائج تحقيقاته الأمبريقية لأصل الإنسان، وببساطة فإن الراوي يدرك واقعية مختلفة بلغة مختلفة مستهدفاً صدقاً مختلفاً.

ونعترف بأن المثال السابق مثال متطرف، ومعظم القصص وخاصة القصص الحديثة لا تشارك بحرية في الخرافة كما فعلت القصص القديمة. وإن قصة آدم وحواء تبالغ في حالتنا هذه. ولكن المسألة سواءً تم المبالغة فيها أم لا فإنها تبقى كما هي، سواء كانت القصة موضع الدراسة واقعية أم خرافية. وكانت القصة لا تملك ولاء إلا للواقع الذي يسعى الكاتب لتمثيله، وإذا كان عليه ترتيب مجرد الحقائق السطحية لوجود الإنسان المشوش في نظام ذي معنى، وذلك من أجل كشف حقائق من الحياة تحدث تحت السطح، ومن ثم فإن على القارئ ألا يدين الراوي بتجاوز الواقع ، بل عليه أن يشكره لأنه جعله ينظر ويعرف بأن هناك واقعاً أكثر أهمية غير مرئي للعين العادية.

وبكلمات هنري جيمس: (الرواية في تعريفها العام انطباع شخصي مباشر للحياة ، وبها يبدأ تكوين قيمها وبناء على كثافة الانطباع في الرواية يتجدد عظمتها أو ضآلتها). ولذا فإننا نأمل بأن تختلف القصص وتتنوع درجات كثافة التعبير عن الحياة، مما يجعل المرء واعياً لتحقيق العالم من حولنا.

1- الموضوع والثيمة (الفكرة الرئيسة) (11- p.p. 9)

Subject & Theme

يبتدئ فهم القصة بأهم جوانبها وهما الموضوع والفكرة الرئيسة - الثيمة. والابتداء بفهم عام للفكرة الرئيسة "الثيمة" والموضوع شبيه بعملية تشكيل فرضية قبل فحص التفصيلات التي تثبت الفكرة العامة أو لاتثبتها. وتصبح للفكرة العامة للقصة أو الفكرة المسيطرة فيها مهما كان ذلك ابتدائياً.

إن موضوع العمل القصصي غالباً ما يكون مكاناً أو شخصية أو موقفاً. فإذا كان موضوع القصة - لنقل - نيويورك أو ماري جونز أو حب السيد سميث للآنسة لافوم، فإن الثيمة (أو الفرضية) ستكون هي ما سوف يقوله المؤلف عنهم. فنيويورك مدينة نمطية إذ هي مكان متنوع ومثير للعيش به؟ أو "ماري جونز مثل الآخرين أضاعت حياتها في أحلام الماضي". أو نوع "حب سيد سميث للآنسة لافوم يقود فقط إلى التدمير

الـذاتي". هـذه العبـارات الـثلاث للفكـرة الرئيـسة - للثيمـة هـي حـول نيويورك وماري جونز وحب السيد سميث.

وهكذا ، فإن الموضوع هو بؤرة القصة، والفكرة الرئيسة - الثيمة هي ملاحظة عامة حول هذا الموضوع من التجربة الإنسانية انتقلت عبر بعض العناصر المحددة مثل الحبكة، والتشخيص، والأسلوب "النبرة (Tone) وزاوية الرؤية والتخيل، والرمزية.

وتستسلم بعض القصص لعبارات محددة للفكرة الرئيسة وبعضها لا يفعل ذلك وتفسد بعض القصص بتشخيصها للحياة بحيث يتجاوز ذلك ما يمكن أن تذهب إليه الثيمة. وبعض القصص قد تقترح بشكل واسع مثلاً "الحياة لا جدوى منها" أو "الحياة ذات معنى" ولكنها لا تسلم نفسها بسهولة إلى عبارات أكثر تحديداً. وتقوم قصص أخرى بتطوير أفكار رئيسة "ثيمات" أكثر تحديداً مثل (إن عبث الحياة يمكن أن نراه بشكل أفضل في النمط المتكرر لأشكال الملكية والديكتاتورية) أو (الحياة يصبح لها معنى عن طريق الإحسان). والخطر من مثل هذه العبارات من الفكرة الرئيسية (الثيمة) بأن تؤخذ على أنها (تعاليم أخلاقية أو مغزى القصة). وتوضح بعض القصص لقرائها كيف يعيشون حياتهم، وذلك بأن تحثهم على سلوك محدد، فهي تحتوي على مغزى، ومع أن المغزى للقصص كان ذا شعبية كبيرة في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، إلا أنه لم يعد كذلك في القرن العشرين. ويسعى الكاتب المعاصر غالباً إلى أن يضيف شيئاً إلى فهمنا للحياة تاركاً لنا أن نستنتج قوانين السلوك على

مسؤوليتنا. ويهدف الكتّاب الحديثون بشكل رئيس إلى جعل جوانب محددة من حياتنا أكثر حيوية، وذلك لزيادة حِدّة وعي القارئ بالحياة، ونادراً ما يحاولون أن يُحسِّنوا قيمه الأخلاقية.

الفكرة الرئيسة (الثيمة) بالطبع مشتقة من التأثير الكلي لجميع عناصر القصة - الشخصية، الأسلوب (النبرة) Tone، الحبكة، وباقي العناصر - ولكن في العديد من القصص فإن عبء الفكرة الرئيسة يتم نقله عن طريق وسيلة خاصة أو شخصية، فقد يجعل المؤلف الثيمة واضحة عن طريق الكشف أو الخاتمة، وذلك بأن يكون الكاتب متحدثاً إما بلسانه أو بلسان شخصياته. وإذا تحدث عن طريق حوار إحدى شخصياته أو المناجاة فإن هذه الشخصية تعرف باسم الناطق الرسمي Spokesman . وغالباً ما تصل الفكرة الرئيسة (الثيمة) بطريق غير مباشر كنتيجة للمواجهات بين الشخصيات والأفكار، وحيث لا يمكن مطلقاً أن تعرف بأنها هي المؤلف. يجب أن يكون القراء عديمو الخبرة حذرين من الشخصيات التي عولجت بسخرية. فعلى سبيل المثال إذا كان الموضوع هو "شخصية" فقد يتحدث المؤلف حول موضوعه، على العكس تماماً مما يمكن أن يقوله الموضوع حول نفسه.

وبينما تمتلك القصة عادة فكرة مسيطرة واحدة التي نسميها الفكرة الرئيسة (الثيمة)، إلا أن هذا لا يعني بأن القصة ليس فيها كذلك أفكاراً (ثيمات) أخرى. ويتم وصف القصص الطويلة خصوصاً بأنها ذات ثيمات فرعية عديدة، والتي من أجل التمييز سوف نسميها موتيفات (Motifs). والموتيفات هي شخصيات أو أفكار تكرر نفسها في

التصميم الكلي للقصة، وهي ذات صلة بالتيمة الرئيسة بحيث تكون تنويعات أو أوجهاً متعددة لها. فإذا كانت الثيمة الرئيسة للقصة هي فساد السلطة فإن هذا يمكن تعزيزه وتوضيحه من خلال موتيفات مثل "فساد السلطة في السياسة" فساد السلطة في الحب" "فساد السلطة في الدين" . وهذه ثلاث موتيفات مختلفة يمكن التعبير عنها من خلال ثلاث شخصيات مختلفة: سياسي، ومحب، ورجل دين، الذين من خلال استخدامهم السيء للسلطة يصبحون طغاة في السياسة والحب والروح بالترتيب. ولكن على القارئ أن يكون حذراً لفرض موتيفة بدل مركز ثيمة رئيسة. وتحدث سوء القراءة عندما يُصعِّد القارئ ثيمة فرعية إلى مركز رئيس. وهناك ثمة خطأ آخر يقترفه القراء عديمو الخبرة عندما يخطئون في معرفة العنصر المسيطر في القصة. ومعظم القصص تهيمن عليها الثيمة، أو الشخصية أو الحبكة. فإذا كانت القصة قد كتبت وهدفها الرئيس خلق شخصية حيوية، فمن غير المنصف أن يقوم القارئ بانتقادها لنقص الحبكة، أو الفكرة، وأيضاً فإن القصة التي تؤكد بشكل مدروس على الحبكة يجب ألا تنتقد لنقصها في التشخيص أو الفكرة، وكذلك يجب ألا ندين قصة الفكرة لنقصها في التشخيص أو الحبكة.

ولعل أفضل القصص تلك التي تندمج فيها الحبكة بالفكرة بالشخصية لمنفعة متبادلة بينها، ولكن هذا لا يعني بأن قصة الحبكة أو قصة الشخصية أو قصة الفكرة لا تستطيع أن تكون ناجحة على الرغم أو بسبب تركيزها الخاص على عنصر محدد.

2- الحبكة والثيمة (الفكرة الرئيسية) (49- p.p 47)

Plot and Theme

من المحتمل أن أحسن فهم للحبكة هو أنها عامل لصالح الفكرة الرئيسة (الثيمة). ويمكن تعريف الحبكة بشكل عام على أنها ترتيب الأحداث والأفعال في القصة لنقل الثيمة (الفكرة الرئيسية). ففي السرد التالي للأحداث (أو القصة) فإن ثيمة غير طبيعية يمكن أن ينبثق عنها حبكة غير طبيعية "مات قط آل سميث وبعد ذلك ماتت السيدة سميث وأخيراً مات السيد سميث" . وحيث أنه لا يظهر أن هناك أي علاقة سببية بين الميتات الثلاث، فإن الفكرة في هذه القصة إذا كان لها فكرة، قد تكون هي أن الحياة بلا معنى. وقد تكون "الحياة بلا معنى" ثيمة تربط بين الأحداث معاً في الحبكة. وبدون رابطة الفكرة (الثيمة) هذه لن يكون هناك حبكة كما عرّفناها. وتقليدياً، تم تعريف الحبكة بطريقة أضيق. وحتى وقت قريب كانت رابطة الثيمة بين الأحداث دائماً رابطة سببية، وحينما تسرد الأحداث بدون رابطة سببية فإنه كان يقال بأن القصة تتكون من قصة بلا حبكة. ومثلاً، فإن التقليديين لن يُسلِّموا بأن القصة حول آل سميث لها حبكة. وسيلحون بأن على السرد أن يُقيم دليلاً على السبب العام لموت الثلاثة قبل أن يمكن القول بأن لها حبكة. فالحبكة بالمعنى التقليدي يمكن إضافتها إلى سرد الأحداث، التي بلا معنى، وذلك بإدخال رابطة ثيمية أو علاقة سببية بين الأشياء: "حينما مات قط آل سميث فإن السيدة سميث التي كانت مغرمة به بشكل غير اعتيادي ماتت أسى عليه. وبعد وقت قصير فإن السيد سميث والذي كان

يُكِّن لها كثيراً من المشاعر كالتي كانت تشعر بها نحو قطها، مات أيضاً حزناً عليها. "هذا الأسى الذي سبب الموت قد يكون هو ثيمة هذه الحكاية، والثيمة لا يمكن أن تصبح واضحة بدون القوى التوضيحية في الحبكة بالمعنى التقليدي. ومن المحتمل أن تكون الغالبية الكبرى من القصص التي كتبت قبل عام 1940م قد استعملت الحبكة التقليدية، ولكن تغييراً جذرياً في تصوير الحياة من قبل كتاب الرواية الجديدة قد جلبوا معهم ضرورة توسيع تعريف الحبكة، لتشمل تلك القصص التي لا تشرح أو لا تتضمن علاقات سببية بين أحداثها. وتفترض الحبكة التقليدية أن الحياة ليست بغير معنى، ذلك أن الكون أساساً عقلاني وسببي. إن ما يسمى باللامعقول "absurdist" في حبكة بعض الدراما الحديثة لا تفترض ذلك، وتقدم شكاً حول عقلانية الكون تجبرنا على الاعتراف في تعريفنا بتلك الحبكات التي تعكس هذا الشك.

ومن ثم فالحبكة هي ترتيب الحدث لنقل الثيمة (الفكرة). ولكن هناك حاجة للتمييز بين الحدث المفرد الرئيس الذي يُوحّد العمل القصصي والأحداث الفرعية التي أدتها الشخصيات أو تقوم بها. وبناء على النظرية الكلاسيكية فلكي تكون القصة موحدة يجب أن تشمل حدثاً رئيساً واحداً. في قصة "استخدام القوة" فإن الحدث هو البحث لإثبات وجود المرض. وتدعيماً للحدث المفرد للقصة فإن هناك أحداثاً مادية ثانوية مثل البكاء والآلام بسبب العار، وحمل الأب لابنته المكافحة، ونقر البنت على زجاج الطبيب وإجبار الطبيب على إدخال الملعقة في فم البنت.

إن البحث عن المرض هو الحدث الواسع الذي يربط جميع الأحداث الأصغر معاً، وهذا يعطي القصة وحدة الحدث وكذلك وحدة الثيمة.

والعنصر الأساسي في الحبكة التقليدية هو الصراع، وهو أكثر أنواع الحدث أهمية. و قد يتعدد الصراع فقد يكون منافسة بدنية بين شخصيات أو مجموعات من الشخصيات المتخاصمة، وقد يكون منافسة معنوية أو سيكولوجية بين بطل القصة أو قوى الخصم (وقد يكون شخصاً أو مجتمعاً أو قوى طبيعية أو قدراً، أو البيئة، وقد يكون الصراع أخلاقياً أو نفسياً أو روحياً خلال الشخصية ذاتها ضد أحد جوانبها مثل: زيادة الرذيلة أو الفضيلة). وفي بعض الأحيان تكون الصراعات الخارجية هي مجرد إظهار للصراعات الداخلية.

ومهما كان نوع الصراع المستخدم فإن وظيفته دائماً واحدة، وهي توضيح الثيمة والشخصية والحبكة. وتظهر الشخصيات أنفسها بوضوح في لحظات صراعها العظيم، ويتم الكشف عن الحبكة من خلال أكثر أحداثها أهمية وتصبح الثيمة أكثر وضوحاً. ونحن نعرف كثيراً حول شخصية الطبيب في قصة "استخدام القوة" بعد صراعه مع الفتاة أكثر مما كنا نعرف سابقاً، ونعرف بشكل أفضل معنى الأحداث بعد الصراع أكثر مما كنا نعرفه قبله، ونعرف بشكل أفضل الثيمة - الفكرة الرئيسية للقصة بعد انكشافها في الصراع.

وغالباً ما تعرّف الحبكة أيضاً بأنها عنصر القصة الذي يجهز الصراع وينميه ويحل أزمته بهدف نقل الثيمة (الفكرة الرئيسة). وفي

القصص الأكثر تقليدية يمكن أن تقسم القصة بوضوح إلى مراحل محددة. ومثل هذه القصص تبدأ في حالة توازن. وهذه الاستقرارية الابتدائية يتم تعكيرها بحدث يحض على الصراع. ويتم تكثيف الصراع من خلال مرحلة انبثاق الحدث وحتى حدوث الأزمة ، وهذه المرحلة يكون حظ البطل فيها متجهاً نحو اتخاذ قرار حول حياته أو رفضه له. وحينما يصبح مشهد الأزمة في ذروته ، فإن حدة الصراع تتلاشى من خلال تداعي انهيار الحدث مما يؤدي إلى حل أو فك عقدة. ومن الملائم تماماً لهذا النوع من الحبكة أن يتم ذلك – غالباً – بربط العقدة وثم حلها . وعلى أية حال ، فإن غياب مثل هذه التكنيكات التقليدية يجب ألا نعتبره إخلالاً. فهناك كتاب حديثون - مثلاً - يعكسون فهماً مختلفاً للحياة ، ويميلون إلى حجب الحبكة التقليدية بالتركيز على اهتمامهم بالحالات السيكولوجية. وفي مثل هذه القصص فإن الحدث ونمو ثيمته (فكرته) خاضعان لفحص الوعي الإنساني وتحليله. إن النمط الاعتيادي للكشف والنمو والذروة والحل قد يكون غير ملائم كحبكة لقصة ترى الحياة كمنطقة ضباب ، وحيث أن شخصيات أشياء غامضة تتلمس طريقها نحو علاقات ذات معنى. ولا يمكن أن يتم حل أي شيء في مثل هذه القصة لأن البطل وغريمه فعلياً غير قابلين للتمييز. وإذا تم رؤية الحياة على أنها أقل باعتبار أنها حالة صراع حاد وحل واضح ، وعلى اعتبارها أكثر من حيث أنها غير حاسمة في تلمس الطريق في الظلام. ومن ثم فإن المؤلف الذي يشعر بهذه الطريقة لن ينقل بنجاح ثيمته (فكرته) باستخدام الحبكة التقليدية. وهكذا ، فإن أنماط الحبكة الشاملة ليست متوقعة بل وإنها غير مرغوبة في جميع القصص.

إن ترتيب الأحداث التي تكون في غاية الأهمية في صنع الحكبة - بطبيعة الحال- أبسطها الترتيب الزمني، وهو ترتيب تكون الأحداث فيه مترابطة كما تحدث تماماً في وقتها، وذلك من أجل جعل القارئ يتشوق لمعرفة ماذا سيحدث فيما بعد، وعلى كل حال إذا أراد المؤلف أن يقلل من التأكيد على مجرد الأحداث، والتأكيد أكثر على قيم الأحداث فإن عليه ألا يقلب الترتيب الطبيعي للبداية والنهاية. وبإذاعة حصيلة القصة في البداية فإن الترتيب المعكوس للأحداث يجبر القارئ لتحويل اهتمامه مما يحدث إلى لماذا وكيف حدث. وإن أداة الارتجاع (الفلاش باك "Flashback") أداة فعالة خصوصاً لوضع الأحداث في ترتيب حسب الأهمية. ومن خلال الارتجاع - الفلاش باك يستحضر المؤلف الماضي متى كان ذا صلة بالحاضر. ومثلاً حينما نشير إلى أحداث ماضية فهي أساسية للتحرك أساساً نحو الحدث في الحاضر. وأن أداة الإنذار لها نفس الأهمية حيث تكون الأحداث غير المهمة أو تفصيلات الحاضر تأخذ قيمة لكونها مؤشرات لأحداث مستقبلية وبمثل هذه الأدوات، الترتيب المعكوس، والفلاش باك، والإنذار يسيطر المؤلف على نقل فكرته خلال الحبكة.

3- الشخصية والفكرة الرئيسة (الثيمة) (85- p.p. 83)

Character and Theme

إن الشخصية هي أهم ناقل للفكرة الرئيسة (الثيمة) وأهم عامل للحبكة. وتقريباً تستخدم جميع القصص ما يمثل البشر لتخرج لنا

الحبكة وتعبر عن الثيمة. وغالباً ما تكون القصص معنية بما يحدث للناس، ويكون له معنى "الحبكة"، وتكون معنية بماذا يمكن أن تشكل هذه الحوادث ذات المعنى من ملاحظات على جوانب محددة من حياتنا.

ولفهم الشخصية من الضروري اكتشاف أي نوع من الشخصيات قد ابتكر المؤلف، هل هي شخصية مسطحة أم مستديرة؟، نمطية أم خاصة؟، جامدة أم نامية؟؛ بطل أو مهزوم؟؛ زعيم أم خصم؟ إن نمط الشخصية مشروط بالثيمة وظروف الحبكة.

ونجاح الشخصية ذات البعدين (مسطحة وبسيطة)، أو بثلاثة أبعاد (مستديرة ومركبة) فإنه يتحدد من خلال تركيز المؤلف على الحبكة والثيمة والشخصية. فإذا أراد المؤلف أن يسبر غور شخصية محددة (كما فعل شتيابنك في قصة الأقحوان (The Chrysanthemums) فواضح أنه سيكافح من أجل شخصية ذات أبعاد ثلاثة. ولكن إذا أراد المؤلف كما في قصة "استخدام القصة" أن يعبر - بقدر استطاعته- عن فكرة واحدة بوضوح وقوة، فإنه قد يفضل استخدام الشخصية المسطحة والشخصيات غير المركبة والتي لن تحجب فكرته . وللسبب ذاته فإن مؤلف قصة "مسابقة ضفدع ترونسين" لا يُعقّد حكاية حبكة القصة بالإسهاب في التشخيص. وربما كان مؤلف آخر يريد أن يسجل بأن شخصية محددة ينقصها العمق. ومن السهل أن ترى الشخصية الضحلة والتشخيص المسطح يميلان لإكمال بعضهما (انظر السيد بونس Mr. Bons في قصة The Celestial Omnibus.)

تميل الشخصيات المسطحة لأن تكون نمطية، وتميل الشخصيات المستديرة لأن تكون خاصة استثنائية، ولكن ليس هناك قانون للقصة يقول بأن الشخصية المستديرة لا يمكن أن تكون نمطية. وفي الحقيقة قد يشعر المؤلف بأن نمطية الشخصية من الأفضل أن تتحقق من خلال تشخيص عميق لشخص محدد يمثل النمط موضع البحث.

إن قصة "استخدام القوة" هي مثال للقصة التي تقدم الشخصية المسطحة بشكل مدروس، ونسجت شخصيات فارغة وذلك لاقتراح أنماط عالمية. وقصة "الشيء الحقيقي The Real Thing " هي مثال للقصة التي تحقق العالمية من خلال التشخيص بتطوير شخصيات معقدة. وقد يخدم تسطيح الشخصية هدف التأكيد على مجهولية وعدم أهمية البشر في خضم عالم غامر (انظر قصة القارب المفتوح لمؤلفها كرين Crane).

وبحسب أي نظرية للقصة يمكن أن يسترشد المرء بها فإن معظم الشخصيات يجب أن تكون إما جامدة أو نامية. كانت الأنماط الأقدم من القصة مغرمة في تصوير الشخصيات التي تحدث تغييرات واسعة في محيطها، ولكن يحدث تغيير قليل أو لا يحدث أي تغيير، هذا ما كان في حالة أبطال الملحمة. ولعل النقطة الرئيسة في التشخيص الملحمي هي في ثبات البطل - وما يجعله ثميناً كقائد للناس ومؤسس للأمم - هو أنه لا يتغير نحو الضعف عند مواجهة الضغوط الكبيرة. ويزودنا الحدث الملحمي في الغالب باختبار لقوة البطل وميزاته، وبغض النظر عن مثل هذه الاختبارات، يزودنا الحدث كذلك بمعرفة ما إذا كان هذا البطل دائماً.

وإذا كان البطل يتغير فإن ذلك في اتجاه تضخيم خصائصه، مثل: القوة والفضيلة وهما من خصائص طبيعته.

وتلح الرواية الأكثر حداثة على أن موضوعها الأكمل يكمن في تغيير العلاقات الإنسانية. وغالباً ما يتم تقديم شخصية واحدة - على الأقل - يحدث لها تغييرات عاطفية وعقلية في عملية الصراع. وبينما نجد في القصص الحديثة شخصية نامية واحدة على الأقل، فغالباً ما تكون الشخصيات الثانوية جامدة ومسطحة، وذلك من أجل تحقيق التناقض مع الشخصية الرئيسة. ويمكن للقارئ قياس تطور واستدارة الشخصية الرئيسة عن طريق تقابلها مع الشخصيات الجامدة والثانوية. وإذا كانت الشخصيات الثانوية توجد بشكل رئيس لتبرز لنا بعض ميزات أو جوانب الشخصية الرئيسة من خلال التناقض، فإن الشخصية الثانوية تسمى الشخصية المغايرة.

إحدى وظائف الشخصيات هي التأثير في تعاطف القارئ. ففي قصة بسيطة جداً مثل قصة "منافسة ضفدع ترونسين" يتوجه تعاطف القارئ - بدون مواربة - نحو البطل. والبطل هو من نوع البطل الرئيس Protagonist، يمكن تحديده كشخصية محبوبة تمتلك مُثلاً إنسانية محددة. ومع هذا فإن معظم القصص ذات التعقيد تتضمن عواطف القارئ على صورة من التماهي أو التقمص بشخصية أو أخرى في القصة ولذا تُسمّى هذه الشخصية البطل Protagonist والشخصية ليست دائماً محبوبة. وقد يتماهى القارئ مع شخصية البطل لا لشيء سوى أنها تمر في

تجربة صعبة تكسب تعاطف القارئ أو لأن شخصية الخصم Antagonist هي أقل إنسانية أو أنها ذات ظلال أكثر قتامة في اللون الأخلاقي. في قصة "حريق الحظيرة. المخزن" لفولكنر Faulkner فإن سارتي Sarty خائن لأبيه، ومع ذلك فإننا نتعاطف مع قضيته، وذلك لأن خصمه الخارجي (أباه) نسبياً غير إنساني.

وبالطبع، فإن القصص التي تركز على سيكولوجية الشخصيات تكون قوى البطولة والخصومة فيها جوانب لنفس الشخصية. وتمثل شخصية سارتي أيضاً مثل هذا الصراع الداخلي. وبشكل كبير فإن تحليل الشخصية هو حالة تحديد نوعيتها، ووظيفتها، وطريقة تشخيصها. وعموماً يتم تصنيف وسائل التشخيص على أنها إفشائية expository أو درامية dramatic وإذا أخبرنا المؤلف بصوت الراوي مباشرة حول الشخصية فإنه حينئذ يستخدم الطريقة الإفشائية، وإذا سمح للتشخيص أن ينبثق عن طريق غير مباشر من الحدث والكلام، آنئذ يستخدم الطريقة الدرامية، وبشكل أكثر تحديداً فإنه يتم تقديم الشخصية عن طريق التناقض أو التماهي مع الظرف setting، وذلك بوصف الحضور المادي، وبتحليل الدوافع أو الحالة العملية أو بتقييم شخصيات أخرى. ومن حيث القيمة الفنية للشخصية ليست هناك طريقة أفضل من الأخرى. ولكن ما يمكن احتسابه هو مدى فعالية المؤلف في إعطاء القارئ تشخيصاً أكبر يسد الحاجة لنقل الثيمة (الفكرة) والتحرك في الحبكة.

4- زاوية الرؤية واللهجة (الأسلوب) (114- 111 .p.p)

Point of View and Tone

يجب التمييز بعناية بين استخدام مصطلح زاوية الرؤية كما هو مستخدم في التقييم الأدبي وبين استخدامه الأكثر شعبية الاستخدام غير الأدبي. ونتحدث عادة في المناقشات غير الأدبية عن الاتجاهات والأفكار حول القضايا المختلفة على اعتبار أنها وجهات نظر. فإذا سألنا شخص عن وجهة نظرنا نحو الزواج فقد نجيبه بأن الزواج هو من اختراع الشيطان الذي يجب القضاء عليه. ومن الصائب جداً أن نسمي هذا الرأي وجهة نظر، ولكن إذا فعلنا ذلك يجب أن نكون واعين بأن مناقشات وجهة النظر في الأدب تعني شيئاً أكثر فنية في طبيعتها من مجرد الرأي.

وتشير زاوية الرؤية في تحليل القصة في الموقع الذي يرى منه الراوي الحدث سواء أكان منفضاً عنه أو منغمساً فيه، من الداخل أو من الخارج، بعيداً أو قريباً، أو أي موقع بينها. وعموماً نقسم زاوية الرؤية إلى شريحتين من حيث الشخص: زاوية رؤية ضمير المتكلم، زاوية رؤية ضمير الغائب. وتقسم إلى شريحتين من حيث الموقع: كلية ومحدودة. ولفهم زاوية رؤية القصة، يجب أن يعي القارئ من هو الراوي وأين يقف في علاقته مع الأحداث التي يرويها. فهل يتحدث الراوي بضمير المتكلم - وإذا كان كذلك هل يشارك كشخصية رئيسية في الحدث؟ أو هل أنه ببساطة يلاحظه، ويربط الحدث الذي يشمل الشخصيات الرئيسية؟ وإذا كان الراوي يتحدث بضمير الغائب هل هو كلي وشمولي المعرفة، أو هل

معرفته محدودة - مثلاً - لأفكار وأحداث شخصية واحدة؟ أو هل تتحول زاوية الرؤية من جانب آخر؟.
إن زاوية الرؤية الكلية التي يظهر فيها الراوي أنه يعرف كل شيء يستخدمها المؤلفون الذين يشعرون بالحاجة للتحرك بحرية في مجال خلقهم القصص كله. ومع ذلك فإن بعض المؤلفين - أحياناً - ما يقحمون أنفسهم بصيغة ضمير المتكلم، زاوية الرؤية الكلية تُرَوى بضمير الغائب، وتسمح للراوي وصف المظاهر الخارجية والكلمات والأحداث، وكذلك وصف الأفكار والمشاعر الداخلية للشخصيات. ومثل هذا الراوي يمكنه أن ينأى بنفسه عن الشخصيات. وبإمكانه أن يسلخ نفسه عن الشخصيات، أو بإمكانه أن يضع نفسه في موضع تكون بينه وبين الشخصيات مسافة هي تقريباً غير مدركة بناء على رغبات المؤلف.

ومهما كان موقع المؤلف في علاقته بالشخصيات، فإنه قد يقدمها بطريقة موضوعية أو ذاتية، ومصدراً الأحكام عليها أو مؤجلها، وناقلاً تعاطفه معها أو لا.

وإذا كان الراوي الكلي والشمولي يُعلق مباشرة على الشخصيات فإن زاوية الرؤية في القصة تسمى "كلية التحرير Editorial Omniscient".

وتوضح الفقرة التالية من قصة تولستوي (موت إيفان إيليش) زاوية الرؤية "كلية التحرير" حيث أن الراوي لا يذيع فقط ماذا يحدث في عقل إيفان. ولكنه أيضاً يصدر الأحكام السلبية حول عملية تفكير إيفان: "لعلني لم أعش كما كان يجب أن أفعل. وحدث ذلك فجأة له: ولكن

كيف كان ذلك، حينما فعلت كل شيء بالتمام؟ وأجاب ذلك وطرد فوراً من رأسه هذا ، الحل الوحيد لجميع ألغاز الحياة والموت باعتبارها شيئاً مستحيلاً تماماً". ومن ناحية أخرى حينما يسمح الراوي الكلي لأن تنبثق تقييمات القارئ طبيعياً من التقديم غير المباشر والدرامي للشخصيات، آنئذ تسمى زاوية الرؤية بأنها الكلية الموضوعية. وتوضح قصة تشيكوف أعناب الثعلب Gooseberries زاوية الرؤية هذه، إذ يسمح الراوي لنا باختلاس لمحات خاطفة في عقول شخصياته، ولكنها تجبرنا دائماً للوصول إلى أحكامنا على قاعدة الأوصاف، والأفكار والأحداث والكلام التي تشكل القصة.

ومهما كانت زاوية الرؤية تحريرية أو موضوعية، فإن كلية الراوي يجب أن تقبل ببساطة باعتبارها عقيدة أدبية، تمكن الراوي من معرفة الأفكار الخاصة وأحداث شخصياته وربطها معاً. ويوجه الراوي الكلي اتجاهاً نحو السرد القصصي مثل الخلق الإلهي ومع أنه من المستحيل أن تكون مثل هذه الكلية في البشر إلا أنه على القارئ أن يقبل بهذه العقيدة إذا أراد أن يستمتع بالقصة.

ويعتبر سؤال المصداقية أقل إلحاحاً حينما تستخدم زاوية الرؤية المحدودة. فقد يزيد المؤلف من تضليل مظهر الواقعية وذلك بالسرد عن طريق ضمير المتكلم أو عن طريق ضمير الغائب ذي زاوية الرؤية المحدودة. وقد يقيد المؤلف نفسه في زاوية الرؤية المحدودة لضمير الغائب إلى أفكار شخصية واحدة وتصوراتها. وسوف يخبرنا ماذا تفكر الشخصية وماذا تعرف،

ولكن لا يخبرنا ماذا تفكر الشخصيات الأخرى وماذا تعرف، ما عدا ما باحت به زاوية الرؤية من أفكار إلى شخصيته أو ما استنتج من قبلها.

وأخبرنا شتاينبك في قصة "الأقحوان" كثيراً عما يجري في عقل أليسا، ولكننا نعرف زوجها، وهنري ولاسمكري الزائر، فقط من خلال رؤيتها لهم. وهكذا فإن تجاوز فهمنا لهما فإن ذلك يحدث فقط من خلال ما نستنتجه من معلومات إضافية ومن خلال استجاباتها للشخصيات الأخرى، ومن خلال ما نعتبره حدود تصورها. وأخيراً فإن معرفة الراوي بضمير الغائب في بعض القصص قد تكون مقيدة كلية بالملاحظة البشرية الاعتيادية وتدوينها وهي متناقضة مع المعرفة الكلية للراوي الكلي.

ويستطيع المؤلفون الذين يرغبون في التعبير عن الإحساس الأعظم بالآنية، أن يرووا قصصهم عن طريق زاوية رؤية ضمير المتكلم. وإذا كان الراوي شخصية رئيسية في قصته، مثل شخصية الطبيب في قصة ويليماز "استخدام القوة"، فإن زاوية الرؤية تدعى زاوية رؤية المتكلم المركزي أو المشارك. وعلى أي حال إذا كان الراوي يلعب دوراً صغيراً فقط في الحدث الذي يصفه، فإن زاوية الرؤية تسمى المتكلم "الشخص الأول" الثانوي أو الملاحظ.

إن الصفحات الأولى والفقرة الختامية في قصة كونراد Conrad قلب الظلام Heart of Darkness تم روايتها عن طريق شخصية حول شخص نعرف عنه كل شيء تقريباً، إنه يصف المشهد حيث أن مارلو

الشخـصية الرئيـسية تخبرنـا قـصته، إنـه يـصف مـارلو نفـسه، Marlow وبعدئذ يـربط المؤلـف القـارئ بـسرد طويـل علـى لـسان مـارلو. وهـكـذا فـإن زاويـة الـرؤيـة الأوليـة في قـصة "قلـب الظـلام" - هـي المتكـلم الملاحـظ - وهـي تحتوي أو تشـكـل قصة مارلو التي من خلال حدودها تُروَى عن طريق زاوية رؤية المتكلم المشارك.

مـن الأهميـة بمكـان بـالطبع الأخـذ في الاعتبـار حـدود وحـساسية الشخصية في دراسة مثل زوايا الـرؤى المحـدودة، حيـث أن القـارئ يحـصل على المعلومات مباشرة مـن عقـل قـد يكـون إلى حـد مـا غير موثـوق. وبينمـا تضيف زاوية الرؤيـة المحـدودة المصداقية ومشابهة الحيـاة إلى القـصة، فـإن زاوية رؤياها الضيقة غالباً ما تفرض على الكاتب صعوبة ومشكلة إيجاد أدوات يمكنهـا أن توسـع مـدى معرفـة وجهـة نظـر الشخـصية. ومثـل هـذه المشاكل أحياناً هي السبب للتحولات الدقيقة في وجهة النظر، مثل عنـدما يـشعر المؤلـف بـضرورة تزويـد القـارئ بمزيـد مـن المعرفـة في زاويـة الرؤيـة الشخـصية. ومثـل هـذه المشـاكل أحيانـاً هـي الـسبب للتحـولات الدقيقـة في زاويـة الرؤيـة ، (لاحـظ التحـول الـضروري في زاويـة الرؤيـة عنـدما تمـوت شخصية زاوية الرؤية قبل ختام قـصة مـن الـصعب العثـور علـى انـسان طيـب (A Good Man Is Hard to Find). إن مـا يمكـن أن تكسبه زاويـة الرؤيـة المحـدودة لـدى القـارئ هـو مقـدرتها علـى افـتراض المعرفـة الواسـعة وعـدم التحيز والتي هي من خصائص الراوي الشمولي (الكلي).

الأسلوب - النبـرة Tone

هنـاك مفهـوم قيّم وصعب ذو صلة بزاوية الرؤية وهـو الأسـلوب - النبرة Tone . وفي الأدب فـإن اتجـاه المؤلـف نحـو الشخصيات والأحـداث في القصـة عـادة مـا يميـز بكلمـة الأسـلوب - النـبـرة Tone وإذ يـشعر المؤلـف بأن شخصياته محبوبة أو مكروهة سخيفة أو نبيلـة، مشفقة أو مأسـاوية، فـإن جميعهـا مؤشـرات مثلهـا مثـل زاويـة رؤيـة القـصة. فقـد يخبرنـا المؤلـف مباشـرة بـأن شخـصية محـددة سـخيفة، وفي مثـل هـذه الحالـة سيـستخدم أسـلوب نـبرة ملائمـة للسخف مـن خـلال زاويـة الرؤيـة التحريريـة. وببسـاطة فقد يجعل الشخصية تقول أشياء سخيفة. وهـذا يتضمن نـبرة للسخف من خلال سرد موضوعي . وقد يصف أيضاً بسخرية شخصيته على أنهـا نبيلـة أو بطلة، بينما يتصف أداء الشخصية بنذالة وجبن. قد يصبح الأسلوب - النـبرة (Tone) باعتبـاره موقف المؤلف مـرة أخـرى سـخيفاً بينمـا كـان مـن الممكن رواية القصة عن طريق أي زاوية رؤية أخرى مما وصف أعلاه.

إن أصعب نـوع مـن أنـواع القـصة الـتي يمكـن أن تحـدد فيهـا النـبرة - الأسـلوب تلـك الـتي تـستخدم زاويـة الرؤيـة الكليـة الموضـوعية، والـتي تقـود القـارئ إلى الاعتقـاد بأن الـراوي مهـتم فحـسب في تـدوين الحقـائق. وفي مثل هذه القصص وفي أنواع سرد ضمير المتكلم، فـإن مواقف المؤلـف قـد تكـون مغمـورة بالكامـل ذلـك أنهـا سـتكون غـير مميـزة و/ أو غـير ذات صلة.

وسيـصبح بإمكـان القـارئ الخـبير التحقـق - علـى كـل حـال - مـن أن العديـد مـن القـصص الموضـوعية تختـار ترتـب تفـصيلات الحبكـة والشخـصية للـتحكم في مـشاعر القـارئ مثلـهـا مثـل القـصص التحريريـة

"Editorial Stories" ففي القصص الموضوعية فقط، تكون أيدي التحكم والتلاعب هي الأقل ملاحظة، وعلى سبيل المثال في فرصة "الطين Clay" فإن موقف جويس Joyce تجاه ماريا يظهر حيادياً. فإن المكر الخفيف، والنبرة المتعاطفة في القصة يمكن إدراكها فقط من خلال فحص مركز وحساس لطريقة السرد، وخصوصاً المعجم الذي يستخدمه الراوي.

وهناك تطبيق أكثر دقة لمفهوم النبرة - الأسلوب يمكن عمله لتلخيص فقرات القصة إذا تم تحويل الأسلوب من موقف الكاتب إلى الشخص المتحدث في القصة تجاه الشخص الذي يخاطبه أو الموضوع الذي يتعامل معه، ويمكن للمرء في هذه الحالة أن يتحدث عن نبرة - أسلوب السرد أو القطعة الوصفية أو كلام الشخصية على اعتبار أنها متعاطفة، قانعة، بائسة، مبتهجة... وهكذا. (ومثلاً في خاتمة قصة "الاقحوان" لشتاينبك، ترى اليسا Elisa" في الشارع عرضاً للزهور التي غرستها ورعتها بكد وأعطتها إلى "السمكري". ويخبرنا الراوي ذلك بكلماتها بلهجة حزينة، وعلى كل فإن السياق يخبرنا بأن الكلمات قيلت بنبرة (بأسلوب) خيبة أمل كثيفة، وتؤكد بقوة تبعثر آمال اليسا حتى تصرح: "إذ أنه قد ألقى بها على الطريق، وهذا لن يسبب مشكلة كبيرة، ليست مشكلة كبيرة جداً" . وكما أن موقف المتحدث في سياق محدود فإن النبرة - الأسلوب هي خصائص عاطفية أو مؤثرة للغة يتم تحديدها باختيار الكلمات، واختيار التفصيلات واستخدام اللغة المجازية واستخدام السياق نفسه.

وباستخدام مصطلح الأسلوب - النبرة يكون المرء على أرض صلبة يتحدث عنها بصراحة عن نبرة - أسلوب المؤلف أو نبرة - أسلوب المتحدث، وذلك للتمييز بين الموقف التأليفي العام والموقف الأكثر تحديداً أو الموقف المحدود في سياق معيّن.

5 - الصورة والرمز (142 - 141 .p.p)

Image and Symbol

اللغة المجازية هي أهم عنصر في الكتابة الوصفية حيث أنها تجعل الاتصال لما يراه المرء ويسمعه ويشعر به ويشمه ويتذوقه ممكناً.

ويمكننا تعريف الصورة Image بأنها التعبير بالكلمات عن تجربة حسية مثل (أحمر، حلو، أنين، ناعم). ويتم وصف المناظر حيث تأخذ القصة مسرحها، ووضع الشخصيات، والأحداث كلها تتم بتعبيرات لفظية لصور حسية. وسواء ظهرت الأوصاف في طرق سردية أم حوارية، فإنه من الواضح أنها تشكل جزءاً كبيراً من أي قصة، ومن ثم فإن وعي وفهم استخدامات الكاتب للصور (الخيال) جزء أساسي من عملية فهم الفن القصصي. تخدم الصور أكثر من كونها - ببساطة - ذا وظيفة وصفية، وعلاوة على أنها تجعل المشهد أو الشخصية، أو الحدث ذات حيوية بارزة، فالصور غالباً ما تخدم كوسائل لنقل المشاعر للقارئ، وخلق جو ملائم لمعظم عناصر القصة - الحبكة والشخصية والثيمة. وحينما يصف شتاينبك المشهد في قصته "الأقحوان"، فإنه ينقل مشاعر الكبح والإحباط والتوتر من خلال صورة (ضباب بغلالة رمادية، والتي عزلت وادي ساليناس عن السماء وعن بقية العالم)، وكان الضباب (جلس مثل غطاء على الجبال وجعل من الوادي العظيم إناءً مغلقاً).

وبشكل مساوٍ فإن فعالية وكشف الشخصية والثيمة هي مشاعر قوية من الثيمة - من النشوة النفسية والحسية - والتي تتدفق من صور

تشيكوف Chekhov للحركة واللمس والبصر والصوت في قصة "أعناب الثعلب Gooseberries" . فهو يصف سباحة إيفان Ivan بقوله: "إيفان... غاص في الماء مطلقاً رشاشاً عالياً، وسبح في المطر ودفع بذراعيه واسعاً. لقد حرك الماء في موجات جعلت زنابق الماء تحرك أعلى وأسفل، سبح إلى منتصف بركة المصنع ثم غطس، وخرج بعد دقيقة من مكان آخر، وتابع السباحة والغوص محاولاً لمس القاع" . مثل هذه الصور تنقل إلينا بقوة المشاعر وتخلق في آن واحد الجو الذي يصف لنا بحيوية المشهد والأحداث والشخصيات.

ولعل أفضل مدخل لتحليل الخيال هو من خلال ملاحظة تكرار المؤلف لصور محددة أو أنماط من الصور، وحالما يتم اكتشاف مثل هذا التكرار، فإن صور اللون أو صورة الحيوان - على سبيل المثال - تصبح واضحة بشكل اعتيادي.

فقد يكرر المؤلف استخدام الألوان الداكنة لنقل مشاعر الموت أو الخطر، أو قد يكرر استخدام الإشارة إلى إيذاء الطيور لوصف شخصية عديمة الضمير، وهذا يقودنا بالترتيب إلى إحساس أكثر وضوحاً بجو القصة وبطبيعة الشخصية، وحينما يواجهنا مثل هذا التكرار للصور الملفت للانتباه، يجب أن نكون واعين لوظيفة أخرى للخيال "التصوير" وهي وظيفة المعنى الإضافي أو الوظيفة الرمزية.

إن أكثر أنواع الرمز شيوعاً في القصة هي الصورة التي لا تخدم فقط كجزء هام من الوصف بل أيضاً تلعب كإشارة إلى شيء آخر. فقد

تخدم الصورة البصرية للوردة الحمراء في نفس الوقت كجزء من وصف حديقة وإشارات إلى الجمال أو العاطفة. وقد يستخدم كاتب الظلمة كحقيقة حرفية في القصة، ويستخدمها للتعبير عن الشر أو الجهل. ومثل هذه المعاني الرمزية أصبحت دليلاً من قبل معظم الكتاب من خلال تكرار الصور التي ارتبطت تقليدياً في الأدب والحياة بأفكار محددة: الأحمر ارتبط بالعاطفة وارتبط بالسرعة، والحركة غير الاعتيادية بالعنف، وارتبطت الحلاوة بالسعادة، وارتبط الماء والحرارة بالخصوبة، وارتبط الجفاف والبرد بالموت. وطبيعياً يمكن للصورة أن ترمز إلى أكثر من شيء واحد فالبرد مثلاً يمكن أن يرمز للحيوية والطزاجة كما يمكن أن يرمز للموت، والسياق هو الذي يحدد المعنى أو المعاني. وغالباً ما يخلق المؤلفون رموزهم المتفردة وهي عملية يمكن ملاحظتها في القصة عندما نلاحظ العلاقات المكررة والوثية بين الصورة والفكرة المحددة. ومثلاً فإن لعبة البريدج في قصة تولستوي Tolstoy موت إيفان اليتش غالباً ما يتم ربطها بعالم مريح منظم خال من متطلبات الواقع، ولذا تصبح رمزاً واضحاً للهروب.

وقد تخدم الشخصيات نفسها أو حتى الأحداث وظائف رمزية بحيث تلعب دورها الحرفي في أحداث القصة ولكنها تطرح وبوضوح معاني أخرى إضافية، فالطبيب في قصة "استخدام القوة" هو رمز واضح للإنسان الواضح العقلاني، وفي الوقت نفسه يخدم وظيفة حرفية باعتباره إحدى الشخصيات المركزية في القصة. وكذلك فإن عمل غرس الأزهار ورعايتها في قصة الأقحوان لشتاينبك عمل رمزي لتحقيق غرائز الأمومة

وتحقيق الذات.إن الاعتراف بالرمز وتفسيره من أهم قواعد العمل الأدبي، لأن ذلك يتضمن فهماً عقلانياً للقيمة الأدبية للصورة، وكذلك المقدرة على جعل صلات تصورية ذات معنى بين الصورة والفكرة - بين المعنى الأدبي وبين النهاية الإدراكية (المتصورة) للقصة . ومن ثم يتطلب تفسير الرموز قدراً كبيراً من الحس الجيد، والحكم الصائب وفوق هذا الحذر من جهة القارئ. يجب أن يكون هناك دليل واضح خلال القصة للقيمة الرمزية للصور من أجل تبرير قراءتها على أنها رمز.

- القصة كاملة (p. 167)

The Whole Story

حينما يلتقط القراء القصة للمرة الأولى فإنهم لا يركزون انتباههم على عنصر واحد، فإنهم يقرأونها - بدرجة أو بأخرى - باهتمام بالقصة كاملة والحبكة والشخصيات والأفكار، وزاوية الرؤية، والصور والرموز وهكذا. وباستدعاء الانتباه إلى عنصر هام واحد بارز خصوصاً في القصص السابقة، فإننا نأمل بأننا استعرضنا قيمة الوعي بأهمية مثل هذه العناصر البارزة. وفوق ذلك فعلى المرء أن يتذكر الحقيقة بأن القصص لا يمكن فهمها وتذوقها ككل. ومن ثم فإن القارئ الذي سيملك أفضل فهم وأكثر تمتع بالقصة التي يقرأها هو القارئ الذي تعلم الوصول إلى القصة بشمولية. وهذا القارئ قادر على الإدراك سريعاً بماهية عناصر القصة الأكثر تجلياً في قصة محددة، وهو في آن واحد

يعي الطرق التي بها تعمل معاً عناصر العمل القصصي المتعددة لتنتج لنا تجربة كاملة مثيرة، وممتعة.

وحتى القصص الأكثر طولاً ، الروايات القصيرة ، فإنها تستلزم كذلك نفس نوع التحليل الذي شجعناه. وسيقود الوعي بأهم العناصر بروزاً في القصص التالية إلى زيادة فهمها، وكذلك الوعي بالعناصر الأقل أهمية ولكنها موجودة وقصصية. ونحن نشجع هنا الاقتراب من القصص الباقية بانتباه إلى جميع خصائصها التكتيكية (الفنية) والموضوعية، التي تكون في فن القصة.

الباب الثاني :



الفصل الخامس:

التعرية والتطهير

في رواية "حبّ تحت المطر" لنجيب محفوظ

الباب الثاني :

الفصل الخامس:

التعرية والتطهير

في رواية"حبّ تحت المطر" لنجيب محفوظ

حينما تعاني المجتمعات أزمات خانقة، وتحديات حضارية بالغة الخطورة، فإن مقياس أصالة المجتمع يُقاس عبر التحدي لمواجهة الخطر الذي يجابه الأمة.

ولقد كُتبتْ رواية "حب تحت المطر" ومصر تعيش – ما قبل حرب رمضان – أزمة الصراع العربي – الإسرائيلي، متحملة على عاتقها مسؤولية هذا الصراع.

ولقد رأى الكاتب – ولعلّها إحدى مسؤولياته – ما يعتري المجتمع من مظاهر تفسخ وخور تجعله عاجزاً عن مواجهة الخطر الصهيوني وإزالته برمته، ولذا فقد حمل الروائي مسؤولية تعرية الواقع الذي يعيشه، لأن التعرية تشكل أساساً لإدراك أبعاد هذا الواقع، مما يتيح الانعتاق منه وتجاوزه للوصول إلى واقع جديد قادر على المواجهة والاستجابة للتحدي. والرواية التي بين أيدينا تحقق هذا الهدف.

وإذا كان نجيب محفوظ في روايته هذه، لم يعطنا من ناحية الشكل جديداً يتجاوز مرحلته الفنية السابقة، إلا أنه في "حب تحت المطر" كان

من ناحية المضمون ثائراً، ومناضلاً في سبيل غرس قيم جديدة، لتخطي الواقع ورسم أبعاد المستقبل.

إذن يمكن أن نصف الرواية بأنها رواية تعرية وإدانة وتطهير، ومن خلال الزوايا الثلاث هذه يمكننا أن نفهم الرواية.

لقد اعتمدت الرواية في سبيل إبراز تلك الزوايا على صراع جوهري هو الصراع ما بين الحقيقة والأسطورة.

والذي قال عنه حسني حجازي أحد أبطال الرواية "إن الصراع الحقيقي في هذه الحياة هو ما يقوم بين الحقائق والأساطير" ص 15 .

والحقيقة هنا تعيشها شخوص الرواية بينما يرفضها آخرون ليعيشوا نهجاً أسطورياً ليس في حبهم للوطن فحسب بل في ذلك الحب الإنساني الذي يتجاوز كل أبعاد الواقع المادي الذي يحبّونه.

إن هذا الصراع الأساسي والذي تحقق من خلال التعرية والإدانة والتطهير، قد برز من خلال ثلاث شرائح اجتماعية طبقية.

فهناك شريحة الكادحين المعدمين، تلك الفئة الفقيرة التي تكدح من أجل لقمة العيش لما يكاد يسد الرمق. ومن هنا نلتقي بالعم "عبده بدران" نادل مقهى الانشراح بشارع شيخ القمر، وقد تساءل حسني حجازي عنه – مما يوضح لنا حالة العم عبده – قائلاً:

"كيف يواجه رجل مثل عبده بدران أعباء الحياة الفاحشة الغلاء بأسرته الكبيرة؟ كيف تتوازن ميزانيته المحدودة ولو اقتصر الطعام على الخبز والكساء على مخلفات سوق الكانتو والمسكن على بدروم؟ وأولاده مع ذلك تلاميذ في المدارس، واثنان منهم – إبراهيم وعليات – أتمّا تعليمهما الجامعي، فأي معجزة تمارس في غفلة من المؤمنين" ص30- 31.

ونلتقـي "بعـشماوي" ماسـح الأحذيـة الـشهم الفتـوة القـديم الـذي ضـرب الإنجليز، وكان اليهود يهابونه، ولكن يأسف لأنه لا يحاربهم ولذا فإنه "يعتبر نموذجاً لجماهير غفيرة لا يتاح له الاتصال بها، هي المتحمسة حقاً للقتال بلا قيد ولا شرط، ولا خوف، وبلا اكتراث للعواقب".

لذا كان عشماوي، ولأن وطنه محتل بقوة، يقول "أود عندما أرى شخصاً ضاحكاً أن أبصق على وجهه" ص- 90 .

هنا تبرز حدة الصراع بين الحقيقة – الواقع – وبين الأسطورة..

وهذا الكادح العجوز الذي يعيش وقلبه على وطنه ويصرخ "لبلد الأولياء والصالحين" بعد أن يحمل صراخه ألف معنى "يا عرب" ص- 91 .

إنه يعيش حب الوطن، والعطاء اللامحدود له. بينما نجد "حسني حجازي" الذي يمثل وجهاً آخر للصراع، يحيا حياة داعرة، له شقة يصطاد بها بنات الفقراء ليقضي نهاية عمره غارقاً في الملذات.

"لم يبق على النهاية إلا القليل. والحياة عزيزة وحبها معقول. وأنت يا مصر عزيزة وحبك لا معقول" ص- 90 .

ولكنه كاذب، كان يعيش الواقع أو الحقيقة في نظره حب الحياة، أما حب مصر فلم يتجسد إلى عمل وواقع حقيقيين إلا من خلال ألفاظ تتردد على شفتيه، كان الواقع هو حبه للحياة، وكان الواقع بالنسبة لعشماوي هو حبه لوطنه، ولذا استحال هذا الحب إلى أسطورة، فحبه لوطنه فوق حبه للحياة...

هناك شخصيات أخرى مثل إبراهيم عبده الضابط، ومرزوق أنور، وفتنة ناضر الممثلة، جميعها تمثل وجوهاً متعددة للحياة تتفاوت ما بين التضحية

الرائعة مثل إبراهيم عبده، وبين النذالة كموقف مرزوق، والوفاء كموقف فتنة.

وتقابلنا في الرواية نماذج من الطبقة المتوسطة منى زهران – والدكتور علي زهران – وسالم علي ...

منى زهران وشقيقها علي اللذان يفكران بالهجرة، وبرغم أنهما يفكران في ترك البلد وهو في محنة، إنهما يثبتان أن لديهما حساً حياً يتجسد في صراعهما بين الواقع والأسطورة، فمنى زهران لا تقبل أن تستسلم للمخرج الذي "لاحظت أيضاً أنه يُعجب بها أكثر مما يُعجب بفنها. بل باتت تؤمن بأنه لا يكترث لفنها على الإطلاق، وإن المسألة من أولها لآخرها مجرد شرك" ص- 46.

وهي كما وصفها حسني حجازي "الصديقة الوحيدة التي لم تستسلم لنزواته والتي لا تستسلم إلا للحب" ص- 83.

وحينما قام أخوها بقتل المخرج بركلة في بطنه فإنها كانت تشعر بأنها المذنبة الحقيقية وكانت تشعر بالألم ص- 84.

ومن الطبقة البورجوازية يقابلنا: سمراء وجدي وحسن حمودة المحامي وحسني حجازي المصور.

وقد وفق نجيب محفوظ حينما صوّر أشخاص هذه الطبقة تصويراً يبين لنا كيف أنهم لا يلتزمون بأية أخلاق وأية قيم، ولا يرتبطون بالوطن.

فحسن حمودة شخص أناني من طبقة بورجوازية إقطاعية تضررت بثورة 23 يوليو وهو لا يقف مع قضية بلاده بل ينظر إلى أمريكا عدوة بلاده وكأنها الخلاص ...ولذلك فإنه "يكره الروس أكثر من الكوليرا، ولولاهم لكان يونيو يوم السعادة الحقيقية والفردوس المفقود"ص –146.

ونراه يقول مستغرباً: "الديموقراطية الأمريكية رجعية؟ ... أمريكا أمة علمية، وقد تجاوزت بالعلم خزعبلات الشيوعية ونبوءاتها الكاذبة" ص-145، لذا فإن هذه الطبقة ليس لديها استعداد للتضحية. فهذا ابن أخ حسني حجازي يُستدعى للتجنيد فيفكر أهله بتهريبه، يقول حسن حجازي "استدعي ابن أخي الأكبر أمس للتجنيد، أما أختي فقد فعلت المستحيل، لتجنب بكرها التجنيد وذلك بإرساله إلى كندا كمهاجر" ص-131.

ولكن القدر كان أقوى من تلك التي تبخل على وطنها بالتضحية، إذ كان حظ هذا الشاب الموت في حادث تصادم سيارتين.

ولعل من أبرز ما تمثله سمراء وجدي – وهي من نفس الطبقة كذلك – اللاأخلاقية في سلوكها، ذلك بعد أن صُدمت في حبها فأخذت تنتقم من المجتمع، وهي تقول عن نفسها "لا يهمني الاحترام"ص- 156.

وأخذت على عاتقها مسؤولية الانتقام الدنيء، فكانت مسؤولة عن توريد فتيات للدعارة ولا يهمها أن يكون تحقيق مآربها على حساب الآخرين. فمن سلوكها الرديء –مثلاً- محاولة إفسادها زواج عليات وحامد، لكنها لم تستطع تحقيق ذلك.

وكان نجيب محفوظ ذكياً حينما جعل والد عليات يقدم على خنقها – أي سمراء وجدي- ولعل هذا الحادث دعوة لمظلومي الطبقة الكادحة ليستردوا حقوقهم من مغتصبيها أبناء الطبقة البرجوازية، التي كان صوتها يمثل صوت الهزيمة كما جاء على لسان حسين حمودة "المسألة أننا أمّة مهزومة ولكنها تأبى الاعتراف بهزيمتها"ص- 146.

لكن نجيب محفوظ لا يرتضي هذه الهزيمة؛ ففي روايته يخرج كل أبناء الطبقة الفقيرة منتصرين بصورة أو بأخرى. لقد انتصرت أسطورة كل واحد منهم على واقعه:

- لقد تزوجت عليات من حامد ...
- وتزوجت سنية إبراهيم عبيده ...
- وتزوجت منى زهران سالم علي...
- وقتل العم عبده"...." سمراء وجدي.

وكان الأهم من ذلك أن نهاية الرواية جعلها مفتوحة فتحديدها بصنعة تصنعها أيدي الأجيال القادمة، فصوت الهزيمة المتمثل في حسن حموده يلتقي بالأمل وأمل الأجيال الفدائي الفلسطيني والذي سماه "أبو النصر الكبير" ليحمل اسمه معنى كبيراً، ليحمل معنى اللقاء أن تحقيق النصر الكبير آت بأيدي الشعب الذي يضحي ويبذل في سبيل تحرير وطنه.



لقد كانت الرواية تدور كلها حول قصص حب وما أكثرها:

- حسن حموده – سمراء وجدي.
- مرزوق أنور – عليات.
- إبراهيم عبده – فتنة ناضر.
- سالم علي – منى زهران.
- حامد – عليات.
- حسن حموده – منى .

وكانت جميع هذه القصص المتشابكة مرسومة بدقة؛ إذ كان الحب الحقيقي فيها يحقق التطهير من كل ما آل إلى النفوس من بوادر وما تشعر به من فراغ.

وكان الحب الأكثر أصالة لا يطهّر النفس بحسب، بل يعطي أنموذجاً أخلاقياً فريداً، لعلنا لا نصادفه كثيراً في واقعنا.

فقصة حب حامد لعليات التي فقدت عذريتها، وقصة حب سنية لإبراهيم الذي فقد بصره، وقصة حب فتنة ناضر لمرزوق الذي فقد وسامته. كلها قصص حب وكأنها هبطت إلينا من دنيا الأسطورة لتتفاعل مع الحقيقة والواقع الذي يمور بتحركات داخلية، فهذا المجتمع الذي يعيشونه مجتمع من المفروض فيه أنه يبني من أجل المعركة، إذ نسمع هذا الصوت "يعني أنهم لا يريدون تعبئة الشعب للحرب إلا قبيل دخول المعركة" ص–24 .

ولعل ضحك إبراهيم وقوله: "إنكم تودون أن تجدوا النصر يوماً خبراً ضمن أخبار الصحف"24 هو خير مثال يبيّن كيف كان هناك انفصام بين ما يقدمه وما يبذله الجيش "الأسطورة" وما بين الواقع، وهذا يتمثل في الحوار التالي:

- هل ستقوم الحرب من جديد؟
- هنا لا تكاد تصدق ...
- كيف ترون الأمر؟
- ممكن أن تسمع كافة المتناقضات.

فضحك إبراهيم وقال:

"إنكم تودون أن تجدوا النصر يوماً خبراً ضمن أخبار الصحف" ص–24 .

ولعل هذا الانفصام الذي يعيشه المجتمع المصري هو الذي يجعل الإرادة الشعبية في مصر مشلولة تماماً، ويجعل الضابط إبراهيم يقف على ما قاله المخرج رشوان: "كلنا جنود ولكن تختلف الميادين". عند ذلك ضحك إبراهيم وقال: "ولكننا نقاتل، وأنتم تمثلون" ص–95.



إن الحكم على الشكل في "حب تحت المطر" لا يمكن أن نصوغه بكلمة واحدة، لأن مثل هذا الحكم يكون جائراً، ومسألة فصل الشكل عن المضمون مسألة خاطئة، ولا يمكن أن نفرض على كاتب ما شكلاً ما، إذ إن المضمون يفرض على الكاتب القدير شكلاً متفاعلاً وقادراً على احتواء المضمون.

وهنا في "حب تحت المطر" نجد أن الكاتب قد اختار لروايته أسلوب السرد المباشر معتمداً على درامية متفاعلة، متيحاً لنفسه قدراً وافراً من إمكانية التحرك للشخصيات لقاء بينها أو حواراً معها.

وفي فصول الرواية الخمسة والأربعين تقابلنا شخصيات متعددة تأخذ كلها أدواراً بطولية في نسيج روائي متكامل لتطرح – برغم كثرتها وتنوعها – واقع المجتمع المصري بعد هزيمة 1967، فتأتي الشخصيات مرسومة من شرائح اجتماعية اختيرت بعناية من بين أعماق الشعب المصري لتمثله، ولتبين لنا كذلك لوناً من الحياة – ليس الحياة كلها – لوناً من التفسخ بحاجة إلى فضح وإلى بناء جديد مما يحقق النصر الذي يطرحه الأمل في ختام الرواية.

لقد قالت لنا الرواية إننا بحاجة إلى:

أولاً: هذا الشعب البسيط بعفويته وتضحياته متمثلاً بالعم عبده الذي دفع ثمن التضحية غالياً. إذ إن ابنه أصيب في المعركة وفقد بصره. وابنته التي فقدت خطيبها. ثم صدمته بابنته التي فقدت عذريتها. وأخيراً إقدامه على قتل سمراء وجدي وما يترتب على ذلك من عواقب.

ثانياً: صدق وإخلاص الجيل الجديد بأخلاقياته الجديدة.

وضرب لنا أمثلة جيدة على جيل الثورة مثل سنية وعليات ومنى وفتنة وإبراهيم وحامد الذي يعرف ماضي خطيبته عليات ولكنه يقول لها: "لا داعي للكلام نحن في حاجة إلى الهواء الطلق" ص-178 .
الهواء الطلق يعني له أكثر من معنى، فهو يرمز إلى أن ما اقترفته لم يكن ذنبها إنما هو ذنب الهواء الفاسد، وبمعنى آخر الظروف التي أحاطت بها، ثم تعني الحرية والانعتاق من مكبلات الماضي، وكأنه يقول لها: نحن جيل الشباب بحاجة إلى دم جديد نستنشقه.
ونجيب محفوظ هنا يقدم لنا نماذج بطولية، وكأنه قصد أن البطولة هي التي تبني الشعب ومستقبله يوماً وراء يوم.
فهذا إبراهيم الضابط الذي يفقد ساقه وبصره دفاعاً عن وطنه يحاول أن يترك خطيبته، أما هي فتقف موقفاً بطولياً وترتبط بحبيبها الذي يجسّد الوطن هنا إلى الأبد، ويعلن بذلك أن هذا الجيل كتب عليه التضحية والفداء، وليس هذا حكماً مطلقاً على أبناء هذا الجيل، فمرزوق ما إن يصبح ممثلاً مشهوراً حتى يغامر فيخسر حبه الحقيقي من أجل ممثلة

مشهورة . أما الممثلة فكأنها أرادت أن تسد الثغرة التي أفسدها مرزوق. فحينما يُصاب وجهه بالتشويه تؤكد أن التضحية والإخلاص هما قدر هذا الجيل بارتباطها بمرزوق.

الرواية بهذا صوت ثائر تبحث في واقع مجتمع يتصدى للعدو ، فتقوم الشخصيات بفضح شرائح اجتماعية ، مبشرة في الوقت ذاته بأن النصر سيكون حتماً للمستقبل الذي تصنعه الأجيال الصاعدة بتلاحم النضال العربي على كافة الساحات.

وأن النصر الحقيقي بتصفية الكيان الصهيوني وإزالته هو بيد القوى العربية الشعبية العاملة التي تصنع بوحدتها وبنضالها الشعبي النصر الحاسم.

الباب الثاني :



الفصل السادس

تخلُّفنا ثمرة بربرية الآخرين

دراسة لرواية "أصوات" لسليمان فيّاض

الباب الثاني :

الفصل السادس

تخلُّفنا ثمرة بربرية الآخرين

دراسة لرواية "أصوات" لسليمان فيّاض

بعد أن أخرج لنا سليمان فياض مجموعاته القصصية القصيرة "عطشان يا صبايا" 1961م ومجموعته القصصية الثانية "وبعدنا الطوفان" 1968م ثم "أحزان حزيران" 1969م والمجموعة الأخيرة "العيون" 1971م، فإن سليمان أراد بروايته القصيرة "أصوات" أن يثبت لنا قدرته الروائية، كما أثبت لنا ملكته القصصية في مجموعاته تلك.

تحكي لنا روايته القصيرة "أصوات" قصة حامد البحيري الذي خرج طفلاً هارباً من قريته "الدراويش" ثم ساقته المقادير إلى "باريس" ليتعلم ويتزوج باريسية فيصبح باريسياً ثرياً ذا أصل مصري. وحامد هذا حريص على أن يتعرف بأهله، ولذا فإنه يتصل برقياً بمأمور البندر ليعلمه شيئاً عن أهله إذا كانوا موجودين أم لا.

ويعود حامد وزوجته "سيمون" إلى القرية التي تحتفي بالضيفين أيما احتفاء، ويكون مصير الزوجة أن تُغتال من جراء نزيف حاد، إثر عملية ختان قسرية تجريها لها نساء القرية بشهادة حماتها وزوجة أحمد البحيري شقيق زوجها.

إن أحداث القصة ببساطتها وببساطة سردها – التي توائم بساطة الريف نفسه – أكسبتها قدرة على نقل صورة لواقع الريف المصري. إن قضية سيمون الوافدة من باريس إلى قرية الدراويش في الريف المصري تصبح أكثر من قضية مهارة في استعمال شوكة وسكين لأنهما يظلان قشرة حضارية – ذلك لأنها وببساطة متناهية، تقوم بتعرية فاضحة لواقع التخلف الذي يعيشه الريف المصري بل والواقع الفلاحي في الوطن العربي برمته.

فالقرية كما وصفها فيها "كل شيء يحدث كما هو. مياه الغسيل والاستحمام تسكب في الأزقة والحارات، محملة بذوب الصابون والعرق، جالبة في أثرها الذباب، ومناقير البط والإوز والدجاج. الحمير تنهق، والكلاب تنبح، دوابها تزعق طلباً للطعام، الأطفال الذين يخوضون في برك المياه الضحلة، المتبقية في أجساد آبائهم وأمهاتهم، اللاتي يفلّين شعور البنات فوق الأسطح، أمام الدور يمشطنها بالجاز، وأمشاط العظم السوداء والبيضاء، ومؤذن المسجد ينادي المصلين إلى جامعه المظلم، القديم الرائحة مع كل بداية رحلة جديدة، لحركات الشمس الأربع" ص–5 .

إن الاسترسال عند "فياض" في وصف هذه الأشياء لم يكن عبثاً، فإنه من الجدارة بمكان أن نتعرف على حياة القرية، تلك التي ينهشها الجوع والفقر والمرض والقذارة والظلمة، حتى أن جامعها مظلم قديم الرائحة.

وهذا يذكّرنا بالرواية الجديدة تلك التي نظر لها "الآن روب جرييه" و "ناتالي ساروت"، وأصحابها في المدرسة الإنجليزية، التي ترى أن الشيء في

الرواية هو أهم ما فيها. إذ يظل وراء الشيء – كما يقول جرييه – الشخص الذي يراها. ونحن هنا بصدد أولئك الأشخاص الذين يصنعون هذه الأشياء ويعيشونها، لا أقصد هنا أن رواية "أصوات" تدخل في إطار الرواية الجديدة، فهي رواية مروية وموضحة، أعني أن هناك من يحكي لنا وهناك أناس يعيشون بيننا، ولكن الكاتب عمد هنا إلى تصوير الأشياء لينقل لنا صورة الواقع الذي يعيشه الناس. وتتقسم هذه الرواية إلى فصول أربعة هي:

1. عودة الغائب.
2. دوامات في الدراويش.
3. مذكرات محمود بن المنسي.
4. الحصار.

وهذه الفصول تحكي ببساطة آسرة قصة سيمون وحامد البحيري وعلاقتهما بكل من:

- أولاً بأسرة البحيري أمه وأخيه أحمد وزوجته زينب.
- ثم محمود بن المنسي الطالب النبيه الذي يتحدث الفرنسية والإنجليزية.
- ثم المأمور وقرية الدراويش برمتها.

إننا لا نستطيع أن نحكم على أصوات فياض بأنها أصوات رمزية مطلقة، ذلك لأنها تختار أحداثها من أرض الواقع، ولكن قد يكون لنا الحق في

تفسير وفهم بعض الشخصيات وأفعالها بأبعاد رمزية لما تمثله. فبينما تمثل سيمون الحضارة الغربية فإن حامد زوجها يمثل مرحلة متقدمة من الثقافة العربية المتمردة على واقعها والمرتبطة بجذورها كذلك. فهذا التحرر يتمثل في هروبه منذ الطفولة من قريته، أما ارتباطه بالجذور فيتمثل بعودته إليها.

وهناك الفلاحون ببساطتهم وتخلفهم، فإنهم يعطون صورة لواقع متخلف يمكن أن يرمز وينسحب إلى المجتمع العربي بشموله.. ثم هناك محمود بن المنسي: وهو شاب متعلم لا يخلو من انتهازية، إذ نرى مطامحه في فرصة للتزود من العلم بباريس، حتى لو كان ذلك على حساب خيانة سيمون لزوجها. فلنسمعه وهو يتحدث بما يعتمل في صدره "بوسعهما أن يحصلا لي على منحة، إذا أرادا أن يقدما لي جميلاً بوسعهما أن ينفقا عليّ في باريس، وسوف أكون ممتناً لهما مدى الحياة... لكن عليّ أن أكون على حذر. ينبغي ألا أطلب ذلك صراحة. المهم أن ترضى عني سيمون، وتُعجب بي. وإذا أحبتني، لا مانع لدي، وعندئذ ستعرض هي بنفسها ذلك عليّ وستحدّث حامد بالأمر، وربما لم تكن في حاجة إلى معرفته فهي صحفية"(ص45- 46).

لقد أراد الكاتب أن يضع فوارق حضارية مقصودة، حينما جاء بسيمون الفرنسية والفرنسية بالذات إلى قرية الدراويش؛ إذ تصطدم هنا حضارتان، ومن خلال الاصطدام يظهر لنا الكاتب تخلفنا بل وموتنا على الرغم من أن سيمون الفرنسية هي التي ماتت...

وهل يعني موتها موت الحضارة عندنا أم يعني ذلك اغتيالنا لقيم الحضارة؟ لنستمع إلى مأمور البندر وهو يندب موتها قائلاً: "كيف يحدث هذا لسيمون المهذبة الحلوة؟ وفي منطقتي أنا؟ أية بربرية هذه التي أحكمها، وعليّ أن أعيش فيها؟ حتى مع الأجانب. يا عالم؟ ومع النساء؟ هه عصفور من الشرق؟ قنديل أم هاشم. كيف وصلنا إلى هذا الدرك الأسفل؟" ص68.

لم يكن صوت المأمور هذا الذي أطلقه إلا صرخة تحذير لواقع نعيشه في تخلف، لا يختلف كثيراً عما وصفه لنا يحيى حقي في قنديل أم هاشم، وهكذا جاز لنا أن نتساءل كيف وصلنا إلى هذا الدرك الأسفل؟

لقد جاء الكاتب بسيمون الفرنسية إلى الدراويش ولم يكن ذلك عبثاً، وإنما قصد أن يرينا من خلالها كيف وصلنا إلى هذا الدرك الأسفل الذي استغاث منه المأمور؟ فسيمون الفرنسية لم تكن إلا وسيلة لتعرية واقعنا الميت. "قل لي... ما سبب الموت الحقيقي؟ كان الطبيب شارداً. فقال باضطراب والدهشة مرتسمة على وجهه:

"نعم .. آه ... موتها أم موتنا" ص-73 .

لقد كان موت سيمون على أيدينا هو الإعلان الحقيقي لموتنا الحضاري، ولذا أراد المأمور أن تبقى سيمون شاهداً على موتنا الحضاري:
(ثم قلت للعمدة: هاتوا نجاراً ليعدّ لها صندوقاً. سندفنها الليلة في مقابر الأسرة. والتفت لأحمد قائلاً:

اسمعنى مقابر الأسرة لكي نذكرها دائماً، أنت وأمك، وزوجتك، وكل الدراويش يا عنجر) ص-72.

كانت سيمون تقوم بعملية فضح واقعنا المريض من خلال أشياء صغيرة فنحن نهتم بالمظهر كثيراً، يقول محمود بن المنسي:

"ارتديت قميصاً وبنطلوناً فاخرين لهذه المناسبة. فلامتني سيمون لإتلاف هذه الثياب وطلبت مني أن ألبس في هذه الأيام بنطلون رحلات وقميصاً غامقاً بنصف كم. أدهشني مظهرها البسيط للغاية"ص- 46.

وتصرّ سيمون على أن تحمل أشياءها لتعلمنا أن صاحب الحاجة أحق بحملها.

(وغسلناها من ماء الترموس الذي تحمله، مع حقيبتها التي رفضت أن أحملها عنها) ص- 47.

وسيمون تعرف قيمة الوقت "سيمون لا تنام في النهار" ص 36، بينما نحن لا نعيش بدون أن نقضي حياتنا في النوم ليلاً ونهاراً.

وتسأل سيمون محموداً لتتعرف على الواقع المتخلف للزراعة في الريف المصري ثم سألتني:- لماذا لا تستخدمون الآلات في مزارعكم؟

فأجبتها بما استطعت عن الجهل، وكثرة السكان، وقلّة رأس المال، والاستعمار الإنجليزي) ص- 48.

وسيمون امرأة مخلصة لزوجها، وهي تضرب مثلاً في الوفاء لأحمد البحيري وزوجته زينب، لتعلمهما الإخلاص الحقيقي. فحين يقرصها أحمد من رجلها، (عندئذ قالت سيمون لي، وهي تنظر إلى أحمد: قل له إنني مخلصة لزوجي) ص- 52.

وحينما تقول سيمون لأحمد كلمة عيب فإنها تقصد في ذلك: "هذا أفضل. لتكف عن الجري وراء حامد. ويكف هو عن معاكستي" ص- 53 .
وسيمون هي التي تطلعنا على أطفال الدراويش فتصدمنا حالتهم البائسة. يقول محمود بن المنسي في مذكراته "ثم أخبرتني أن سيدة جاءتها قبل أن أقابلها أمس، وسألتها عن علاج لعيني ابنتها، فأسرعت إلى حقيبتها، وجاءت بقطرة، وقطرت منها في عيني الطفلة الصغيرة. وقالت لي إن رأس الصغيرة كان قذراً جداً فأخذتها إلى الحمام وغسلت لها رأسها بالماء ثم بالشامبو.

وصاحت سيمون في دهشة:

تصور مسيو مهمود، كانت في رأسها حشرات كثيرة، صغيرة جداً"

ص- 54 .

ويغمر الخجل محمود من الدراويش فيقول لها:

" – لا بد أن أهلها فقراء جداً.

صاحت سيمون محتجة:

ماذا تقول مسيو مهمود؟ الماء عندكم كثير جداً، وأين النيل مسيو مهمود؟"ص- 54.

وهل هناك إدانة لتخلفنا وجهلنا وعدم استغلالنا للطاقات المتاحة لدينا أقسى من ذلك، إنها إدانة لواقع أعمى لا يروي ظمأه والكأس بيده. إن هذا الجهل وذاك التخلف قتلا سيمون وما تمثله من حضارة. من خلال مؤامرة نسوة جاهلات غررن بحماة سيمون وجعلنها توافق على الجريمة.. وإن كانت في عرف التقاليد التي تمثلها مبررة. لقد جاءت الست نفيسة القابلة، وجلست مع حماة سيمون وقالت لها كلاماً أزعجها وأفزعها ويا

لهول ما قالت!! : "سيمون، زوجة ابنك حامد، لا تحلق شعر جلدها تحت الأبط وبين الفخذين"ص- 60.

وقالت لها كذلك:

"سيمون، زوجة ابنك حامد، الذي يشتري بماله وشبابه ألف أنثى مثلها، لم تختن حتى الآن، مثل بقية النساء، بل مثل بناتنا الصغيرات"ص- 61.

وحينما اجتمعت النسوة، زينب الحماة، الست نفيسة، وأم خليل، وأم إبراهيم فوق سطح البيت قررن أن يقمن بعملية ختان سيمون، وبعد أن نفذت القابلة (نفيسة) العملية لسيمون "تفجر دمها غزيراً، لم نر مثل هذا الدم من قبل، على كثرة ما شاهدنا من طهارة للصبيان والبنات وأخذت نفيسة تدس كل ما معها من قطن لتوقف النزيف، لكن القطن كان يغرق بسرعة في الدماء المتدفقة من المسكينة، ودسّت نفيسة شالها وشال سيمون، وكل ما طالته يدها في الدم المتغزر. والدم لا يتوقف، والقماش يغرق في بحر من الدم"ص- 65.

ولإيقاف النزيف أخذت نفيسة "تحفر بكفيها وتضع على ذلك الشيء البن، ثم تراب الفرن ثم التراب الأحمر. وانتظرنا ابتل مسحوق البن وتراب الفرن والتراب الأحمر، تخضب بالدم الذي كان يتفصد ثم توقف"ص- 66.

وهربت القابلة، أما أم خليل فكانت ما تزال باقية وقالت:

"صبرك بالله يا أم حامد.. لن يصيبها شر. أمر الله وكتب عليها وعلينا"ص- 66. ولكن الحماة ثارت على المكتوب الذي نصنعه بأيدينا ونقول عنه (المكتوب على الجبين لازم تشوفه العين) لقد أرادت العجوز أن

تقتل نفيسة صاحبة فكرة الجريمة ومنفذتها، وذلك حينما أحست بهول الفاجعة.

وحاولت العجوز أن تصنع شيئاً من أجل سيمون بعد أن سبق السيف العذل، فعملت على إفاقتها هي وزينب ولكن سيمون كانت قد ماتت.

وهكذا استطاع الكاتب أن يصوّر لنا ذلك التخلف الذي تعيشه قرية الدراويش كنموذج للريف المتخلف في مصر بل والوطن العربي كله، وهكذا جعل من عملية الختان التي تمّت عملية اغتيال، وجريمة قتل، ودليل على تخلّف نسائنا وهنّ أمهاتنا ومربيات الأجيال.. وكانت عملية الختان في حد ذاتها شاهدة على حاجتنا نحن لنقوم بعملية ختان لأشياء كثيرة في واقعنا المريض...

ولكن تبقى هناك عدة تساؤلات:

أولاً:- لماذا اختار الكاتب سيمون الفرنسية لتكون ضحية، وشاهداً على تخلفنا وموتنا الحضاري؟

لعل اختيار القصاص لفرنسية بالذات يتعاطف القارئ معها، يرتد بشكل ما إلى ذلك الموقف الصديق الذي اتسمت به فرنسا بعد حرب 1967 .

إن اختيار فرنسية أو أية أجنبية أخرى.. ليظهر لنا التمايز بين حضارتين، بين التقدم والتخلف قد يكون مبرراً ومنطقياً، أما أن يقوم التخلف العربي بقتل التقدم والحضارة فذلك لا يمكن تبريره إلا إذا حكمنا على واقعنا العربي بالموت الأبدي والجهالة المطبقة وعدم القدرة على اجتياز المحنة الحضارية التي نعانيها.

ولعل ما نعانيه من تخلف، أثبتت الرواية نفسها أنه يمكننا تجاوزه أولاً من خلال شخصية زوجها الشاب العصامي الذي تثقف وتعلم في باريس، ثم من خلال شخصية محمود المنسي والمأمور برغم عيوبهما الصغيرة.

ولذا ، فإن مقتل سيمون هنا إذا كان يعني مقتل الحضارة في ريفنا وبأيدينا، يعتبر منزلقاً خاطئاً وخطراً. وإذا قصد الكاتب طرح تخلفنا وواقعنا الميت، فإن هذا لا يتم بطرح جريمة نقترفها بأيدينا نحن وباغتيالنا لرمز الحضارة. والحقيقة نقول: إن تلك الحضارة وذلك التقدم الذي يعيشه الغرب اليوم، إنما جاء على حساب دماء شعبنا وكل الشعوب المغلوبة، والحضارة الغربية ما هي إلا حضارة قرون طويلة على حساب امتصاص خيرات الشعوب وجهالاتها.

ثانياً:- نتساءل لماذا اختفى حامد البحيري زوج سيمون بعد مقدمها إلى الدراويش من الرواية؟ ومع أننا منذ البداية كنا مشدودين إلى معرفته إذ كنا بانتظار (عودة الغائب)- الفصل الأول من الرواية- ومعرفة أشياء كثيرة عنه لا عن زوجته.. إلا أن القصاص يحوّل أنظارنا عن حامد البحيري ويوجهها إلى زوجته.. فيكشف لنا من خلالها بالذات عن التخلف الحضاري الذي نعيشه. وكأن غياب حامد البحيري عن قريته وهو الشاب المثقف الثري الذي استوعب حضارة الغرب، هذا الغياب وكأنه شاهد على غياب تواجد المثقف العربي في بلده وعن ممارسة الدور الحقيقي في تنوير بلده.

أهذه إدانة للمثقفين الذين يهجرون الريف.. قد تكون كذلك؟

ثالثا:- أصوات؟ ما القصد من إطلاق أصوات عنواناً على الرواية؟

لعل الكاتب كان يقصد بذلك أن الرواية هي جملة أصوات تمثل قيماً حضارية مختلفة: أهمها صوتان هما محور الصراع الروائي والبناء الدرامي في الرواية. وهما: صوت سيمون الفرنسية المثقفة، ثم: صوت أهل قرية الدراويش بتخلفهم.

رابعاً:- هل استطاعت الرواية أن تطرح بشكل جاد عملية اصطدام حضارتين مع ما بينهما من تفاوت؟

لقد طرحه الكاتب من زاويتين، مفادهما أن التحدي للقوى الخارجية يصنع التقدم.

- وكانت الزاوية الأولى غير مباشرة وتتمثل في إدراك الواقع المتخلف الذي نعيشه، والذي قال عنه الطبيب: "- نعم – آه ... موتنا أم موتها؟"

  والذي قال عنه المأمور: "وكيف وصلنا إلى هذا الدرك الأسفل؟".

  والذي قال عنه محمود المنسي: "فأجبتها بما استطعت عن الجهل، وكثرة السكان، وقلة رأس المال والاستعمار الإنجليزي". ومع إدراك هذا الواقع كانت هناك تعرية لعيوبنا وأمراضنا الحضارية وأول الخطوات نحو التقدم تبدأ من كشف عيوب الذات والواقع..

- أما الزاوية الثانية: فتمثلت برغبة أهل القرية ومأمور البندر والظهور بمظهر لائق أمام الخواجات. ولهذا، فإن قرية الدراويش عملت "طوال أسبوعين في تهذيب حشائش القنوات وترميم جسورها، (فقد ترغب الست سيمون في أن تتمشى

عليها في العصاري) وردمنا البرك والمستنقعات.. وعبّدنا طرقات الدراويش، وردمنا حفر بطبقة جديدة من الدوم الذي اختطفناه من جسر النهر الملاصق للأرض المزروعة.. إلخ"ص- 13.

وتم هذا العمل بعد أن ركز مأمور البندر على عمدة الدراويش بوجوب ظهور الدراويش بالمظهر اللائق أمام حامد وبخاصة أمام زوجته سيمون الفرنسية حتى ترفع رأس حامد أمام زوجته وترفع رأس الدراويش والناحية بل ومصر كلها ، أمام الخواجات جميعاً ممثلين في شخص الست سيمون ص–12.

وفاتت الكاتب زاوية هامة كان يجدر به أن يبرزها ، حينما جعل الحضارة الغربية تموت على يد جهالتنا إذ كان عليه أن يبرز كذلك أن جهالتنا هذه هي حصيلة بربريتهم التي استنزفت طاقاتنا ووجودنا ، وشلّت قدرتنا على العطاء الحضاري.. وأن مجرد إشارة عابرة جاءت على لسان محمود المنسي عن دور الاستعمار الإنجليزي في تجهيلنا لم تكن كافية لمعالجة قضية كهذه . ولعل ما يغفر للكاتب تجاهله هذه الزاوية حرصه الشديد على تصوير واقعنا المتخلف.

وتبقى لنا ملاحظة أخيرة على الشكل؛ لقد اتبع الكاتب أسلوباً بسيطاً في السرد متلائماً مع طبيعة الحدث والبناء الدرامي للقصة ، بل ومتوائمة مع بساطة الريف المصري نفسه معتمداً على ذلك بأسلوبين للقص:

أولهما : أسلوب السير الذاتي الذي يتمثل بأحاديث المأمور وزينب والحماة والآخرين.

ثانيهما : الأسلوب الوثائقي وهو عبارة عن يوميات كتبها محمود بن المنسي جاءت فصلاً مستقلاً بعنوان (مذكرات محمود بن المنسي).

وتبقى رواية أصوات – بعد ذلك – محاولة جادة ومخلصة لتعرية واقع نعيش فيه، يحتاج إلى سواعد قوية وإخلاص عميق لينتشلنا مما نغرق فيه، ولعل أصواتاً وأصواتاً أخرى مع سواعد قوية وعمل مخلص دائب ، تستطيع أن ترفعنا من لجّة ما غرقنا فيه.

الباب الثاني :



الفصل السابع

التكبالي والقصة القصيرة

"تمرّد " لخليفة التكبالي

الباب الثاني :

الفصل السابع

التكبالي والقصة القصيرة

"تمرّد " لخليفة التكبالي

إذا لم يُتناول التراث الأدبي بالدراسة والبحث فإنه سيظل كمّاً غير ملفت للإنتباه ولا للرعاية أيضاً.

وقد كثرت صرخات الكتّاب مستنجدة بإدارة الثقافة لتسهم في نشر الكتاب وتشجيع الكتّاب، والعمل على نشر الأعمال الكاملة للذين اختارهم الله لجواره...

والآن وبعد أن مضى على وفاة خليفة التكبالي وقت طويل فإن له علينا حقاً أن ننظر في تراثه نظرة علمية تأخذ بعين الاعتبار ما تمثله هذه المجموعة لكاتبها، وفي مثل سنّه – 24 عاماً – وكما قال أمين مازن:

(هذه المجموعة التي نقدم لها اليوم لا تمثل المستوى الذي بلغه الفقيد الراحل في ميدان القصة، بل إنها لا تتعدى البداية على الإطلاق - تمرد ص 12) . ومن ثم فإن مجموعته أصبحت تراثاً يمثل فجر القصة العربية في

ليبيا ، فهي عطاء لهذه الأمة التي عليها أن تتعرف على روادها في كل المواقع.

ليس يغني – بحال من الأحوال – كاتباً أي كاتب: أن تمسك قلماً وتدبج كلمات الإطراء والتقريظ والمديح، قد يكون ذلك مفيداً لإنسان تستهويه الكلمات المنافقة، أما لكاتب انتقل إلى رحمته تعالى فإن مسؤولية تناول أعماله يجب أن تنصب على العمل الأدبي نفسه باعتباره تراثاً.

في مجموعة خليفة التكبالي (تمرد) نلتقي بعشر قصص، يكاد يجمعها من ناحية المضمون ذلك البعد الاجتماعي الذي يسير على نسق واحد في معظمها ، وتعالج قضايا اجتماعية تمس مشاكل المواطن في ليبيا ، ولكنها كذلك هي مشاكل المجتمع العربي المتخلف أنّى ذهبت.

ففي قصة (تمرد) يعالج الكاتب أزمة المراهق، وما يعانيه من تسلط الكبار في مجتمعنا دون محاولة تفهم مشاعره وظروف نموه في مرحلة التكوين الحرجة.

أما (شاعر هرسة) فهي تعود إلى قضية اجتماعية أخرى حينما يقابلنا الشيخ المتصابي... الذي يريد أن يشتري بدراهمه صبية ليتزوجها. ص30 .

أما قصة (الفقيه) فهي تفضح هؤلاء الدجالين الذين يستغلون طيبة البسطاء، إذ يغتصب الفقيه الفتاة التي يعالجها ص53 .

قصة (وجه الجريمة) تعالج مشكلة السكر، فهناك سكير تفعل الخمرة فعلتها فيه، فتشل قدرته على التفكير بينما تتدفق في نفسه رغبات شيطانه الجنسي فيلجأ لجريمتي الاغتصاب والقتل. ص71 .

قصة (البذور الضائعة) تطرح لنا كما هو واضح من اسمها مشاكل الفتيان المشردين الذين يفقدهم المجتمع من جراء تفكك أسرهم نتيجة الطلاق، فيضيع الفتيان في دنيا التسكع والجريمة.

وفي (يقظة) يقدم لنا نموذجاً من العاطلين المتواكلين، فالبطل شاب لا يتجاوز الخامسة والعشرين، ومع ذلك يعتمد في مصروفه على أمه ليعاقر الخمر، ويكذب على حبيبته، وبينما هو في غمرة يأسه تدب فيه اليقظة، فيصبح مواطناً صالحاً.

وقصة (الإصبع المجروح) تعالج أكثر من فكرة:

أ - غلاء المهور.

ب - تلك العادة الذميمة في ليلة الفرح، حيث ينتظر الأقارب العريس ليحمل علم انتصاره دليلاً على شرف العروس. ص112

ولعل ثلاث قصص تنعتق من الولوج المباشر للمشاكل الاجتماعية:

أولها: قصة (موظف جديد) وهي تعالج قضية نفسية توضح حاجة الإنسان لأخيه بلا مشاعر إنسانية تنعدم معاني الحياة ولذاتها.

ثانيها: (حكاية كذبة) وهي تحمل مضموناً إنسانياً رائعاً، إذ تقوم فكرتها على ذلك الوهم الذي يصطنعه الإنسان لنفسه، فيتبنى الأمل، وذلك من خلال البحث عن الذخيرة (الكنز المجهول).

أما القصة الثالثة (الكرامة) فإنها تبني فكرتها على الصراع بين المواطن والأجنبي المحتل الذي يغتصب الثروة، ويريد أن يغتصب الكرامة.

لقد قمنا بالولوج مباشرة للحديث عن مضمون القصص ليعطينا تصوراً واضحاً لفكر الكاتب وللعالم الذي تتحرك في إطاره الشخصيات، ولكن هذا لا يعفينا من الحديث عن الجوانب الفنية لهذه القصص.

وإذا كان أمين مازن في مقدمته للمجموعة قد كتب (إن معالجة هذا الكتاب لبعض المشاكل كثيراً ما تتسم بطابع السطحية كما في الإصبع المجروح مثلاً، أو يقع في خطأ الانزلاق نحو التقريرية بل الخطابة، كما في قصة الكرامة، ولكن معرفة الفترة المبرأة التي كتب فيها هذا الكاتب مجموعته هذه، وما قدمه بعدها من روائع تؤكد لنا أكثر فأكثر أنه لم يكن في يوم من الأيام في حياته الإبداعية طفلاً يحبو ويتعثر، وإنما كان منذ بدايته الأولى واقفاً على قدميه بكل قوة وثبات) أنظر المقدمة ص 15 .

وقد أشار أمين مازن إلى بعض الأخطاء الفنية وأهمها الوقوع في شرك المباشرة والخطابية، ثم عدم العناية بالتركيز والتكثيف وتطويل الفقرات بلا داع أو مبرر.

ويفتقد في أحيان كثيرة دقة التعبير والقدرة على تشخيص الحالات النفسية ووصفها. فهو يتحدث مثلاً بتكرار متعدد الصور عن الذل والغبن والظلم الذي لحق بالمراهقين في قصة تمرد، ثم يتحدث عن الكره الذي يسيطر على نفسه تجاه أمّه وأخيه.

وفي قصص أخرى كان الكاتب يلجأ لمعالجة أكثر من قضية في القصة ذاتها، ففي (الإصبع المجروح) حاولت القصة أن تعالج أكثر من فكرة:

غلاء المهور وما يستتبعه من إرهاقات مادية على كاهل العريس.

ليلة الزفاف والإصرار على أن يحوز العريس على راية الشرف في ليلة زفافه.

ثم المسؤولية الاجتماعية وكيف تتحقق.

إن معالجته لهذه القضايا الثلاث في قصة قصيرة فرضت عليه أن يطيل أكثر مما يجب، فأصبحت قصة ممطوطة، افتقدت لذلك أسس البناء الفني بوحدته الموضوعية وتماسكه... فإذا كانت القصة هي قصة الإصبع المجروح – كما هو عنوانها؛ فإنه بإمكاننا أن نحذف جزءاً كبيراً من القصة فلا يؤثر في بناء القصة، بل ويكسبها التماسك لأنها تعالج فكرة واحدة.

إن لجوء الكاتب إلى المباشرة ليس بحاجة إلى دليل، اعتماده على التكرار سواء بالفكرة أو اللفظ يفقد قصته قوة التأثير ويجردها من التركيز.

وكثيراً ما تقابلنا الأخطاء اللغوية والتعبيرية – ولعل الأخطاء اللغوية هي أخطاء مطبعية وهي كثيرة جداً.

وفي قصة (الإصبع المجروح) لا يفوتنا أن نتذكر تيارات الوعي التي تنساب أحياناً في ثنايا القصة ص105- 106 ، فتؤكد على الرغم من الأخطاء أن التكبالي كان طاقة واعدة.

وفي قصة (البذور الضائعة) تقابلنا قصة تفقد السمات الفنية للقصة القصيرة وهي تصلح لرواية، ويمكننا القول بأنها جاءت تلخيصاً لقصة طويلة، فالأحداث تتفرع، والشخصيات تتعدد، وهناك حدثان رئيسيان:

السرقة.

عثور الشرطي على الطفل.

البذرة الضائعة.

أما قصة (وجه الجريمة) فهي قصة رديئة، أحداثها غير منطقية، وشخصياتها غير سوية، وبناؤها الدرامي مفتعل، وبها تناقضات في التعبير، واستطرادات مملة لا داعي لها مثل حديث السيدة مع مستضيفيها.

ولعل من أجمل قصص هذه المجموعة التي تعطينا فكرة واضحة عن إمكانيات التكبالي الإبداعية في مجال القصة هما قصة (موظف جديد) و(حكاية كذبة).

ففـي قـصة (موظـف جديـد) اسـتطاع الـكاتـب أن يـصور ذلـك الإحـساس بالغربة الذي يجتاح النفس الإنسانية حينما تقابل أناساً لأول مـرة. وكيـف للإنـسان أن يتخيـل صـور هـذا اللقـاء بمـودة ... بجفـاء... فهـي إذن تـصوير للـنفس، وهـذا مـا يحـسن الـكاتـب تـصويره حينمـا جـاءت كـل مـشاعره وأحاسيسه من خلال تيارات وعي.

والبطل الموظف الجديد هـو الطبـاع الـذي اسـتلم العمـل وأحـس بحاجتـه إلى هــؤلاء الــزملاء ليــشاركهم أحــاديثهم وضــحكهم، وجــدهم وهــزلهم، واستطاع الولوج إلى ذلك من خلال الضحك... وكـأن الـضحك هـو الواصـل الوحيد بين الإنسان والإنسان.

(أضحك معهم على نفسي... أضحك بكل قوتي، وأشعر بالسعادة والراحة تهز أعماقي... لكوني استطعت إضحاكهم).

لقد كـان الجو العام للقصة يدور حول فكـرة واحـدة، اسـتطاع الـكاتـب أن يـصوّر مـشاعر الموظـف تـصويراً دقيقـاً، يـذكّرنا بتـشيكوف ومفهـوم القصة التقليدية، فقد نجحت القصة في خلق جوّ من التوتر الذي أعقبـه في خاتمة القصة بانفراج منطقي.

ومـن أحكـم القـصص بنـاء قـصة (حـكايـة ذكيـة) فهـي تقـوم علـى ذلـك الوهم الذي يصطنعه الإنسان لنفسه كي يبني الأمل، وقـد وفّـق الـكاتـب في عرض هذه الفكرة من خلال البحث عن الكنز المجهول الذخيرة .

وبـرغم ولوجهـا أحيانـاً إلى المباشـرة في الحـديث عـن الأب خاصـة، وبـرغم التناقض الذي وقع فيه عند الحديث عن الأب الذي كان شديد السطوة على الطفل الذي كان يضطر للهروب منه، إذ كان بضربة واحدة ينزل من أنفه الدم.

ولكـن الطفـل يهـرب إلى الأب وحمايتـه... ولقـد لجـأ الطفـل إلى اخـتراع وهمـي اسمـه وجـود الـذخيرة تعويـضا – كمـا نـرى – عـن ذلـك الاهتمـام المتزايد من الأم بالأخ الأكبر الذي أصبح مسؤولاً بعد غياب الأب.

وهذا الكنز كذلك تعويض عن الأب الذي ترك البيت ليتزوج من امرأة أخرى فحرم الأبناء وجوده معهم.

هـذه القصة من أجمل قصص المجموعة بتسلسلها المنطقي وقدرتها على تصوير مشاعر الطفل، وإقناعنا بأحداثها وببساطة سردها التي تتلاءم مع الطفل ذاته.

هـذه ملاحظات عامة حول التكبالي وفنـه القصصي الـذي كـان يبشّر بعطاء فني لولا أن اختاره اللّه إلى جواره.

الباب الثاني



الفصل الثامن

رؤية نزار قباني للعمل الإبداعي

الباب الثاني

الفصل الثامن

رؤية نزار قباني للعمل الإبداعي

(1)

لا يذكر الشعر الحديث إلا ويذكر نزار قباني (1923- 1998)، بوصفه واحدا من أشهر الشعراء الذين تركوا بصماتهم في مسيرة الشعر العربي الحديث، وشعره كان وما زال مثار جدل بين المؤيدين والمعارضين . ولا يقتصر هذا الجدل على دوائر الشعر والأدب وحدها، بل يتعداه إلى مختلف دوائر الحديث والحوار اليومي في مختلف بقاع العالم العربي،ولا نستغرب مثلا أن التعاطي مع شعره قد دخل دوائر الإفتاء وإن كان في قراءته أو تداوله شبهة شرعية، وهو أمر يشير إلى جماهيرية هذا الشعر بصورة مطلقة مثلما يشير إلى ما يتضمنه ذلك الشعر من آفاق المغايرة والاختلاف. ولكن في كل حال قل من ينكر تميز نزار وخصوصيته في مسيرة شعرية طويلة تزيد زمنا عن نصف قرن (صدر ديوانه الأول "قالت لي السمراء" عام 1944) وتمتد هذه المسيرة إلى قرابة خمسين ديوانا أو كتابا متعلقا بالشعر. كما أنها تتجول في أماكن عربية وأجنبية متعددة، وإن كان لدمشق وبيروت نصيب الصدارة.وكذلك تتعدد مناطق اهتمامها، من الاهتمام المركزي بالمرأة ومتعلقاتها إلى الاهتمام بالسياسة وشؤونها،

ولكن نكهة الأنوثة والدفء والحرارة لا تغادر تلك القصيدة مهما يكن مضمونها أو مدخلها الأساسي. أما ما فعله نزار قباني فيرتبط بفعل التحرر من منظوره الخاص وبطريقته الخاصة، فيصح أن يقال بأن فعل قباني في القصيدة وبها هو فعل تحرر: على مستوى المضمون الاجتماعي والعاطفي والسياسي والثقافي، كما هو الحال على مستوى التعبير الذي يمكن له أن يكون مكافئاً لرؤية التحرر وحاملا لها. ونزار في العادة لا يقسم القصيدة إلى مضمون وشكل كما يفعل النقاد والقراء، فهي عنده كاملة غير مجزأة، ولكننا مضطرون للتجزئة لغايات المعاينة والدراسة والتأمل فحسب، أما ما عدا ذلك فنحن لا نفكر في قسمة الرؤية والتشكيل أو الشكل والمضمون بل نتلقى القصيدة كحالة متداخلة مندمجة تماما كصفحة ورقية لا يمكن فصل وجهيها أو إزالة وجه والإبقاء على الآخر.

وتحاول هذه المداخلة أن تتلمس رؤية الشاعر للقصيدة والعمل الإبداعي، وهي في حالة نزار ممكنة المتابعة لا من خلال قصيدته فحسب بل بمتابعة دفاع الشاعر عن الشعر في كتاباته النثرية وفي حواراته ومقدماته لكتبه ولقاءاته الشعرية.

(2)

"الشعر هو الرقص... والكلام عنه، هو علمُ مراقبة الخطوات. وأنا بصراحة أحب أن أرقص.. ولا يعنيني التفكير بحركة قدميّ؛ لأنّ مجرد التفكير بما أفعل، يفقدني توازني. الشعر رقصٌ باللغة، أعيدها مرّة

ثانيـة، رقـصٌ بكـلّ أجـزاء الـنفس، وبكـلّ خلجاتهـا الواعيـة واللاواعيـة، وبكـل طبقاتهـا الظـاهرة والمـستترة، وبكـلّ أحلامهـا الممكنـة وغـير الممكنة.. وبكل نُبوءاتها المعقولة، وغير المعقولة... إنني أرقص.. ولا أعـرف كيف... وأكتب الشعر، كمـا لا تـدري الـسمكة كيف تـسبح.." (الكيان الشعري عند نزار قباني ص8- 9)

على هذا النحو من العمق وشدة الارتباط تبدو علاقة الشاعر بقصيدته، "الشعر رقص باللغة" . لا يشير هذا الكلام إلى الموسيقى وحدها وإنما إلى حالـة مـن اللـذة الـتي تنطـوي علـى انتظـام ضـمني، لكنـه لـيس انتظامـاً عقلانياً أو ذهنياً، الرقص يعني نوعاً موقعاً من الغياب عن الوجود، ونوعـاً من البهجة والذوبان والهيام اللذيذ، والشعر عند نزار فيه كل تلك اللـذاذة والاستغراق التام بكل الحواس.

ومن يعرف شعر نـزار ونثره فلا شك ستستوقفه تلك الحالـة المدهشة مـن الاعتداد بالشعر والحبور بكونه شـاعراً، فإذا كـان قدر بعض الـشعراء أن يشقوا بالـشعر ويكـون مرتبطـاً عنـدهم بـالألم (كمـا في حالـة المـاغوط مثلاً) فإن حالة نزار مختلفة ومغايرة في منشئها ومواردها أيضاً، عنـد نـزار كـل ذلـك الاعتـداد و"الكبريـاء الـشعري" الـذي ينطلـق مـن ثقـة مطلقـة بالشعر ومكانته وإمكانية أن يكـون مـؤثرا و"رأسمـال" لا ينفـد لـصاحب. وفي ضـوء ذلـك يمكننـا أن نتـذكر مواضـع كـثيرة يقابـل فيهـا نـزار بـين الـشعر وأنـداد أو منافسين آخـرين، ولكنـه دومـاً ينتـصر للـشعر. بـل حتـى المرأة التي كثيراً ما وصف نزار بأنه شـاعرها، والتصق بـه مسمى "شـاعر المرأة" أكثر من أي شاعر عربي على مدار التاريخ..حتـى المـرأة يضحي بهـا

في مواجهة القصيدة؛ لتغدو سبيلاً لها ومنبعاً من منابعها، لا تعويضاً عنها أو انتظاراً لها أو وقوفاً على أطلالها. كذلك يضع نزار سلطة الشعر في مقابل السلطة السياسية، ولكنه دوماً يرى الشعر هو السلطة الأقوى والأشد تأثيراً وبلاغة من أية سلطة أخرى. وبصورة من الصور شيد نزار جمهورية أو مملكة ديمقراطية من الشعر. وهي مملكة ناعمة تفوح فيها روائح العطر والأنوثة مقابل الممالك العربية الذكورية التي تفوح بروائح الكبت والسجون.

ولكن قصيدة نزار بكل لذاذتها ليست قصيدة مسالمة، وإنما هي قصيدة متمردة ثورية ترفض الانحناء للسائد والتصالح معه . وفي كثير من المواقف التي تحدث فيها نزار عن الشعر أشار إلى الشراسة التي ينبغي للقصيدة أن تتسم بها فلا تسير في ركب السائد، وإنما تأتي على الضد من ذلك محملة بكل صور الصدام والمواجهة.

يشير نزار مثلاً إلى تصوره للشعر من هذه الناحية فيقول: " الشعر في تصوري مخطط ثوري. يضعه وينفذه إنسانٌ غاضب، ويريد من ورائه تغيير صورة الكون. ولا قيمة لشعر، لا يُحدث ارتجاجاً في قشرة الكرة الأرضية، ولا يُحدث شرخاً في خريطة الدنيا، وخريطة الإنسان. (الكيان الشعري عند نزار قباني ص 14).

ويمكننا أن نحدس أو نستنتج ذلك المقدار من الثقة بالشعر حتى يمكنه أن ينهض بهذه الوظائف الكبرى في التغيير والارتجاج والشرخ، فأي

قصيدة يمكنها ذلك؟؟ وهل حقاً يمكن للشعر أن يكون تغييراً وتثويراً على هذا النحو الحاسم؟؟

ويقول أيضاً: "لا يمكن لقصيدة ذات مستوى إلا أن تخدش حياء المجتمع، أو تزعزع قناعاته، أو تضرم النار في أوثانه، وأفكاره، وعاداته..عُذريّة المجتمع شيء وهميّ، وبكارته كذبة تاريخية. وكلّ المجتمعات في العالم تدعي الطهارة والنقاء، حتى يجيء الشاعر، ويفتح ملف الفضيحة، ويطلق الرصاص على الخرافة، فينبجس الدم الأحمر من جسدها.لا يمكن لقصيدة تحترم نفسها، أن ترفع قبعتها للقناعات الجاهزة.. وتسجد لآلهة التمر.. وتردّد الحكمة الخنفشارية القائلة (ليس بالإمكان أبدع ممّا كان). ففي الشعر، لا يوجد سوى حكمة حقيقة واحدة هي (ليس في الإمكان أبدع مما سيكون..).فبهذا المنظور، تصبح القصيدة وعداً، واحتمالاً، وتخميناً.. لا ليرة عثمانية من الذهب ملفوفة بالقطن.. أو فراشة محنطة مثبتة على الحائط بالدبابيس. وبهذا التصور للشعر، تصبح القصيدة سهماً ذاهباً إلى المستقبل، لا كتابة هيروغليفية منقوشة على تابوت حجري.."(الكيان الشعري عند نزار قباني ص18).

ما ينطلق منه الشاعر يتمثل في كشف المسكوت عنه وفضحه، وعدم تصديق أكذوبة "المجتمع العفيف" أو ما يشبهها، ومواجهة الذات الاجتماعية لا تتم بملامسة سطوح ظواهرها أو ما هو مسموح منها وإنما بكشف المخبأ وفضح الزيف ومواجهته . ويمكننا تأمل هذه المسألة في ضوء التجربة النزارية نفسها، فبمقدار ما كان الشاعر يتجه إلى أسلوب

الفضيحة وإلى التعبير الصريح المواجه الخادش للحياء كانت جماهيريته تزداد ولا تنقص، مع نوع من الاعتراف الضمني بما يذهب إليه كما لو كان الشاعر يدرب مجتمعه على الجرأة والخروج من مفاهيم الازدواجية التي تمارس كثيراً سراً مما تمنعه جهراً ، هذه الذات بطوابقها المختلفة هي ما سعى نزار لمواجهته ومجابهة كذبه. إنه ضد الواقع العاقل الساكن، ومع تثويره والمشاغبة ضده، ولا شك أن مبدأ التغيير مبدأ كبير حاوله الأنبياء والمفكرون والفلاسفة مثلما حاوله الشعراء بدرجة أقل، ولكنه عند نزار لا يأخذ أسلوب الحكمة أو الموعظة بل أسلوب المجابهة والفضح والكشف.

في محور المرأة مثلا منذ منتصف الأربعينات، اقترب نزار من موضوعة "الجسد" ، وقدم مدخلاً مغايراً للحب الذي لا تتبين فيه الروحي من المادي؛ لأنهما مختلطان أو لأنهما نسخة مغايرة مختلفة عن الحب الرومانسي ومن الحب الجسدي كما في بعض نماذج الشعر القديم، وربما أهم ما في هذه التجربة ما يتصل بمواجهة الجسد بعيداً عن تقديسه أو تدنيسه، تفكيك فكرة الجسد كموضع مقدس أو مدنس، وبعيداً عن مفاهيم الحلال أو الحرام أو الشرف أو العيب . أول مواجهة وأطولها لنزار هي مع ذلك الجسد ، بوصفه مركز التحرر، ليس بمعنى أن الحرية المنشودة هي حرية الجسد ، وإنما لأن أكثر ما انتهك في عصور الكبت كانت المرأة وكان الجسد هو موضع العقاب والانتهاك. وليس هذا فحسب بل قدم نزار نوعاً من تفكيك الجسد إلى بؤر وأجزاء وعناصر كما لو كان الشاعر مصوراً أو نحاتاً ، يستمتع بكل جزء ينحته أو يحدق فيه. نزار بهذا المعنى

" أول شاعر حديث ينقل موضوع الحب من إطاره التقليدي إلى الصورة الحديثة، فالجسد عنده لم يعد مقدساً وإنما هو موضوع قابل للتحليل". (عز الدين المناصرة، هامش النص الشعري، ص 71). إنه أول انتهاك منظم واضح لتابو الجسد ومحرماته في العصر الحديث.

ونزار بهذه الصيغة من الحب الذي لا تنفصل عنده الروح عن جسدها ولا الجسد عن روحه يبدو استئنافاً حداثياً لبرهة أقدم لما بدأه عمر بن أبي ربيعة في القرن الهجري الأول ولكن لم يقيض لها أن تنمو وتتطور بفعل أحوال اجتماعية ودينية غالبا.

(3)

وإذا كان نزار قباني قد قدم مضموناً صادماً مثيراً في أكثر الأحيان فليس ذلك المضمون المرتبط بالمرأة أو السياسة هو سبب جماهيريته أو الإقبال على شعره، فكم من الشعراء كتبوا في هذين الإقليمين الكبيرين ولكن لم يقيض لهم أن يغدوا نزاراً آخر أو حتى شاعراً له بضعة قراء. فعلى أهمية المضمون فإنه وحده لا يفسر تفوق قصيدة نزار وتأثيرها البالغ . وما نعنيه هنا أن هناك أسلوباً ولغة نزارية فنية قد لا تظهر للقارئ العادي . لغة مشغولة بمهارة وأناة طورها الشاعر بناء على خيارات أسلوبية وتعبيرية واعية لتكون متلائمة مع رؤيته ومقاصده. وفي وصف هذه اللغة وتحديدها نجد عند نزار عدة أفكار تصب في مصب واحد يرسم ملامح تلك اللغة التي أسهمت في خصوصية الشاعر وإبراز هوية مخصوصة له، إضافة إلى دورها الكبير في نقل الشعر من حالته

النخبوية وجمهوره المحدود إلى الجمهور الواسع الذي لا يعرف من الشعر الحديث أحياناً إلا شعر نزارقباني، حتى يصح القول أن شعر نزار دخل البيوت العربية من المحيط إلى الخليج . فلا يكاد بيت عربي سلم من فضائح نزار وأشعاره، حتى أقسى البيوت وأكثرها رجعية وكأنه قد مثل قنديلا للحرية وإنجيلاً للممنوعات المرغوبة والمكبوتات التي تحاول الأجيال أن تجد فرصة للتعبير عنها.

يقول نزار في سياق بحثه عن تلك اللغة: " إيماني بديموقراطية الشعر، دفعني إلى التفتيش عن لغة تؤمن هي الأخرى بالديمقراطية، وتحب الجلوس في المقاهي الشعبية، وتشرب القرفة واليانسون، وتلعب (الكونكان)، وتركب أوتوبيسات الحكومة، وتنزل في فنادق الدرجة الثالثة، وتشاهد مباريات كرة القدم، ومسرحيات عادل إمام، ودريد لحام، وتقرأ سيرة أبي زيد الهلالي... كنت أؤمن أن الشعر موجود في عيون الناس، وفي أصواتهم، وفي عرقهم، ودموعهم، وضحكاتهم، وإن وظيفتي كشاعر، هي أن أنقل المشهد الشعبي الكبير. وهذا ما فعلته خلال خمسين عاماً". (ص 134 نزار قباني: العاطفة والحرية/ فيصل حابس ذياب – عمان: المؤلف، 2003).

من أين تأتي اللغة إذن؟؟ إنها لا تأتي أو تولد من القاموس الرسمي، وإنما هي لغة مستمدة من الشعب أو الشارع حتى وإن لم تكن لغة عامية أو محكية، إنها لغة تلونت بأساليب الحياة واللغة المنطوقة الحية، وربما هذا أحد أبرز أسباب الوضوح في شعره أنه يكلم الناس بلغة يحسون بها، ولا

يكلمهم بلغة الذاكرة أو لغة خارجة تواً من القواميس البدينة المتلئة بالغريب والمهجور.

كما أن الشعر في منظور نزار يغير اللغة ويعمل على تطوير نسيجها، من خلال المستوى التركيبي الذي يسمح ببناء علاقات جديدة بين المفردات، فاللغة ليست الكلمات وحدها، وإنما هناك مستوى أهم من الناحية الأسلوبية هو مستوى التركيب الذي يمثل موقع الانشغال الأهم للشاعر. وحول هذا النوع من التغيير الشعري في اللغة يقول نزار: " يُحدث الشعر عشرات الانفجارات الصغيرة بداخل اللغة، فتتكسر العلاقات المنطقية بين الكلمات، ويتغير مفهومها القاموسي والاصطلاحي، وتصبح مُفردات القصيدة مضيئة كأرقام ساعة فوسفُورية" (الكيان الشعري عند نزار قباني ص 15). فالعلاقات المنطقية بين الكلمات تكون في اللغة العادية أو الرسمية الطبيعية، أما لغة الشعر فإنها وإن استخدمت الكلمات نفسها تغير من العلاقات بينها لتنتج تركيباً جديداً يعدل عن العادي إلى الشعري، وينتقل من لغة الواقع إلى لغة الفن. ومن بين أساليب كثيرة في هذا المجال بالذات لجأ نزار إلى تراكيب شائعة ولكنه يعمد إلى تضمينها معنى جديداً من خلال ما يقوم به من تغيير لمفردة أو أكثر، تنتج نوعاً من الدمج بين المألوف وغير المألوف، وتسمح أيضاً بتحفيز عملية التلقي من خلال الصدمة الخفيفة أو الحادة التي يتلقاها القارئ كنتاج لكسر التوقع، ولكنه ليس كسراً نهائياً أو غامضاً، بل من النوع الذي يفتح ألأفق ويثير الانتباه. وفيما يلي أمثلة سريعة من عناوين دواوين أو قصائد نزار المعروفة:

- "أشهد أن لا امرأة إلا أنت": الإفادة هنا من صيغة التشهد المألوفة والمقدسة في آن، وتتأتى الصدمة من الصياغة الجديدة لها واستعارة صيغتها التركيبية التي لا تمنع من استمرار الإيحاء بالقدسية في التركيب الجديد.

- "كل عام وأنت حبيبتي" صيغة التهنئة التي يتبادلها الناس في الأعياد ولكنه أيضا بدلها وتقبلها الجمهور حتى غدت جملة جديدة شديدة الشيوع مما يتبادله المحبون.

- إلى صاحبة السمو حبيبتي: استخدام اللقب المخصص للأميرات مع الحبيبة، مما يعني علو مكانتها عنده حتى تغدو مستحقة لهذا اللقب. ومثل هذه التراكيب الاستبدالية ظاهرة أسلوبية بحد ذاتها، ونضيف إلى ما سبق التراكيب التالية دون تعليق:

- - "إن الأنوثة من علم ربي".
- - "أقرأ جسدك وأتثقف".
- - "يا ست الدنيا يا بيروت".
- - "مخطط لاختطاف امرأة".
- - "تكتبين الشعر وأوقع أنا".
- - "أيتها السيدة التي استقالت من أنوثتها".
- - "دعوة اصطياف للخامس من حزيران".
- - "إفادة في محكمة الشعر.
- - "مرسوم بإقالة خالد بن الوليد".

على هذا النحو يبدل نزار العناصر المألوفة ويدخلها مرحلة من التغيير، لتتحول إلى عناصر شعرية تفارق أصلها المألوف، ولديه أساليب كثيرة لكنها في عمومها تحافظ على عنصر الإيصال دون أن تتخلى عن صداميتها أو خدشها . فالشعر كما رآه نزار "هو اغتصاب العالم بالكلمات. القصيدة الجيدة لا بد أن تغتصب شيئاً ما.. أن تكسر شيئاً ما.. أن (تلخبط) خارطة الأشياء.. المتنبّي كان مُغتصباً لعصره.. وأبو نواس كان مُغتصباً لعصره.. وعُروة بن الورد كان مُغتصباً لعصره.. وديك الجن الحمصي كان مُغتصباً لعصره.. وكذلك كان رامبو.. وبودلير.. وفيرلين.. ولوركا.. وبابلو نيرودا.. وعلى يد هؤلاء جميعاً.. كُتب تاريخ الشعر.." (الكيان الشعري، ص(16).

كذلك يقول نزار في السياق نفسه: "الشعر عصيانٌ لغويّ خطير.. على كلّ ما هو مألوف.. ومعروف.. ومُكرّس.. والشعراء الذين (يمشون من الحيط للحيط ويقولون: يا ربّي السترة).. ، يموتون في صناديق النافتالين.. الشعر يقاتل باللغة، فلا أحد يستطيع إلقاء القبض على قصيدة (الكيان الشعري، ص17). وفي الأمثلة التي أشرنا إليها تبدو الثورة على المكرس من الناحية الأسلوبية أي من خلال ما يمكن اعتباره نوعاً من المحاكاة الساخرة التي تستعين بالأصل المحاكى ولكنها تنتهي به إلى نتيجة وغاية مغايرة لغايته الأصلية.

وقد أشار نزار إلى اللغة التي استعملها في شعره، في توصيف يكشف عن وعي واضح باللغة ومستوياتها وكيفية التعامل معها، يقول: "اللغة التي استعملتها في شعري .....هي "اللغة الثالثة" ... فلا هي اللغة الأكاديمية في

كل جفافها ومحافظتها وأسوارها الحجرية، ولا هي اللغة العامية المنفلتة من كل الحدود والأصول. أعتقد أن هذه "اللغة الثالثة" هي لغة المستقبل الشعري. فلو أخذت كل القصائد العربية المعاصرة ترى أنها تستعمل هذه " اللغة الثالثة"....واكتشفت أن الشاعر هو الذي يحوّل الكلمة إلى شعر، والكلمة بحدّ ذاتها ليس لها طبقة.... الشاعر ، حسب براعته وموهبته، يستطيع أن يستعمل الكلمة، مهما بلغت رداءتها أو عاميتها، يضعها في المكان المحدّد فتصبح شعراً. الكلمة في يد الشاعر عجينة طيعة، وهو الذي يقدّمها بالشكل الصحيح الذي يجعلها شعرية أو غير شعرية.......دخلت كثيراً من الأماكن بسبب البساطة أولاً، واستعمال هذه الألفاظ اليومية التي يردّدها الناس في أحاديثهم السياسية. (حوار مع نزار قباني1975 الرابطة الثقافية ص9).

كما يقول أيضاً في السياق اللغوي:"مع اللغة، لعبت بديمقراطية، وروح رياضية. لم أتفاصح. ولم أتفلسف. ولم أغش بورق اللعب. لم أكسر زجاج اللغة، ولكنني مسحته بالماء والصابون. ولم أحرق أوراق القاموس.. ولكنني قمت بعملية (تطبيع) بينه وبين الناس". (نزار قباني: العاطفة والحرية/ فيصل حابس ذياب – عمان، 2003 ص134).

اختار نزار هذه اللغة التي لا تخرج عن أن تكون لغة فصيحة في عمومها، ولكنها فصاحة جديدة وبلاغة مغايرة للمقاييس التقليدية. ومن بين أسس مغايرتها الإفادة العميقة من بلاغة المحكي على مستوى المفردات والتراكيب والدلالة، وكذلك الجرأة في (شعرنة) اللغة المعاصرة أو لغة العصر وقاموسه الجديد، فنزار لا يؤمن بمقولة "اللغة المنتقاة" . إذ ليس

هناك لفظة تمتلك بلاغتها أو جماليتها خارج السياق. والشاعر حين يأخذ تلك اللغة فإنه يجري عليها تحويلات جمالية وسياقية مما يمنحها موقعها في القصيدة. وقاموس نزار على المستوى المعجمي شديد الوضوح والمعاصرة اعتماداً على ما أشار إليه من "تطبيع" علاقة الناس بالقاموس، أي باللغة الكلاسيكية عبر اختيار الواضح منها وتطعيمها بالألفاظ الدارجة وإدخال ألفاظ الحياة المعاصرة في المجالات اليومية والسياسية والاجتماعية دون تردد أو خوف من اتهامه بالفقر اللغوي، أو باستعمال ألفاظ غير شعرية، فما يعنيه ليس المفردة بحد ذاتها بل مدى مقدرتها على إيصال رسالته والوصول إلى المتلقي . وقد أشار انطلاقا من رؤيته للغة إلى إحدى مشكلات الشعر الحديث من ناحية غربته عن القارئ فقال بصيغة اتهامية موجهة إلى شعراء الحداثة:" أنا أتهم عدداً كبيراً من شعراء الحداثة، وهم في غالبيتهم يساريون واشتراكيون وتقدميون، بممارسة إقطاع شعري على الشعب العربي، لا يختلف عن الإقطاع الثقافي والفكري الذي كان يمارسه النبلاء في العصور الوسطى". هذا الاتهام إشارة إلى ظاهرة الغموض في شعر الحداثة مع أن النزعة الحداثية استندت إلى ادعاء أنها تراعي تحولات العصر ومستجداته، وبالرغم من هذا الاتهام الإقطاعي فإن نزار يظل مؤمناً بديمقراطية الشعر وتعدد أشكاله . إنه فيما أشرنا إليه ينبه إلى ظاهرة الغموض والانفصال عن الجمهور والغربة عن القارئ وهي أمور مركزية في منظور قباني ورؤيته الشعرية.

ويـشير نـزار إلى الأزمـة الـشعرية فيمـا يخـص التواصـل، ويربطهـا باللغـة ومسألة الغموض فيقول:" وأزمة الشاعر العربي الحديث، أنه أضاع عنوان الجمهور. فهو يقف في قارة ، والناس يقفون في قارة ثانية.. وبينهما بحارٌ من التعالي، والصلافة، وعُقَد العظمة. وبدلاً من أن تكون ثقافة الشاعر وسيلة للتفاهم والاقتراب.. أصبحت قلعة من الغرور لا يدخلها أحد.. وبوابة من الأسلاك الشائكة لا يجرؤ أحد على الاقتراب منها.. لماذا؟ لماذا يعيد مُوزّع البريد قصائد أكثر شعرائنا إليهم؟ لأنهم نسوا عنوان الشعب، أو تناسوه.. أو لأنهم نفوا أنفسهم خارج أسوار اللغة.. إن اللغة، مثل كل خطوط المواصلات.. تتطلب أن يكون هناك بشر يسافرون... ويعودون... ويتلاقون، ويفترقون... ويتحاورون.. ويتفاهمون.."(الكيان الشعري عند نزار قباني ص 19)، وهي رؤية تتسجم مع مجمل المنظور الشعري لنزار وموقفه التواصلي الذي يرى الشعر في صورة رسالة أو عملية اتصالية واضحة الحدود فإن أصاب الخلل أحد عناصرها فسدت العملية كلها، بمعنى أن ليس هناك وفق منظور نزار قصيدة ناجحة شعريا وفاشلة من ناحية الوصول، لا بد للقصيدة/الرسالة أن تصل إلى العنوان أي إلى المتلقي أو الجمهور حتى تحقق نجاحها وتؤدي رسالتها.

(4)

نزار قباني شاعر حداثي على طريقته، ولا شبيه له في الشعر الحديث، أما الذين أعجبوا بطريقته وداروا في فلكه أو حاولوا تقليده واستنساخه على نحو مباشر أو صريح فكانوا مكشوفين تماما، ولم يحقق أي منهم

نجاحا يذكر، فاللمسة النزارية لمسة مميزة يصعب تقليدها كما يصعب الوفاء بالتزاماتها؛ لأنها نتاج تجربة خاصة في مستوى التكوين والحياة والثقافة. في مستوى آخر أعمق من التأثير المباشر الذي لا يرتفع عن مستوى التقليد خلفت تجربة نزار تأثيرات بليغة في مستوى استعمال اللغة المعاصرة والجرأة في مجال قصيدة التفاصيل والأشياء والمشاغل الصغيرة. فنزار شاعر الموضوعات الكبرى كثيراً ما تميز باختيار المداخل التفاصيلية ولجأ إلى الأشياء الصغيرة للنفاذ منها إلى موضوعاته الكبرى. وقد نسب بعض النقاد شعر التفاصيل إلى منابع أجنبية من أبرزها شعر الفرنسي جاك بريفير وشعر اليوناني يانيس ريتسوس. ولكننا نعتقد أن تأثيرات نزار قباني التأسيسية المؤثرة لا يمكن إغفالها إلى جانب شعراء آخرين كالمصري صلاح عبد الصبور والعراقي سعدي يوسف وغيرهما. وهذا كله قبل مجيء موجة قصيدة النثر الثمانينية التي حولت "التفاصيل" إلى شعار حداثوي إرهابي مغلق مستغلق، كأن شعرية التفاصيل لم تكتشف إلا تواً أو مع مجيئهم فقط.

نزار قباني علامة كبرى من علامات حداثة الشعر العربي الحديث، وإن كانت مسيرته مغايرة لمعظم شعارات الحداثة الشعرية العربية. وقد عبر نزار عن فهم خاص للحداثة، فهي" لا تعني أبداً أن نرمي كل ملابسنا في البحر .. ونبقى عراة .. إنما الحداثة أن تكتشف دائماً طريقة جديدة للسباحة في بحار جديدة". (جهاد فاضل، قضايا الشعر المعاصر، ص241). بهذه الاستعارة يحدد طريقته أو خياره: اكتشاف طرق جديدة ومسالك مغايرة

للشعر وللقصيدة مما يرتبط باختلاف العصر وأحواله الجديدة، لكنها ليست البقاء في العراء دون غاية أو هدف أو وصول.

ويؤمن نزار أن لكل شاعر حديث موقعه ومنزلته ومساحته، ولكنه يجعل من الجمهور والتاريخ حكما بين الشعراء، وهي محكمة يرفضها معظم شعراء الحداثة بل يدينونها أحيانا؛ لأن الجمهور عندهم ليس مؤهلاً للحكم على الشعر.. لكن نزار المطمئن إلى حكم تلك محكمة؛ لا يتردد عن إحالة الشعراء إليها، يقول:" إن الحداثة طابور طويل جداً ..ويقف فيه الشعراء في أمكنتهم التي يحددها التاريخ ... ولا يمكن في هذا الطابور أن (يطحش) أحد على أحد .. أو يأخذ أحد مكان أحد .. لأن التاريخ يراقب الطابور جيداً ويعرف مراتب الشعراء جيداً .... ولا يسمح لأحد بالغش والاحتيال..الشاعر العظيم لا يأتي من العدم ... ولا من المصادفة... فالمصادفات قد تحدث على طاولة القمار ... ولكنها لا تحدث في الشعر....وليس الشاعر هو الذي يقرر أنه عظيم .. أو حديث ... أو خطير ... فعظمة الشاعر، أو حداثته، أو خطورته... يقررها الوجدان العام .. وتحكم فيها محكمة شعبية لا تقبل الرشوة ... ولا الابتزاز .. هذه المحكمة الشعرية الشعبية .. هي وحدها التي تستطيع أن تأخذ الشاعر إلى المجد .. أو تأخذه إلى السجن. (قضايا الشعر الحديث ص 242).

كما أنه لا ينسب الحداثة لشاعر أو حركة بعينها، بل يجعلها أمراً جماعياً مشتركاً بدأ منذ الثلاثينات . وهو تاريخ مبكر يتقدم على أواخر الأربعينات وظهور قصيدة التفعيلة أو شيوعها كتجربة لا كبدايات على

أيدي الشعراء العراقيين (السياب ونازك والبياتي بخاصة) قبل شيوعها الواسع في العالم العربي . يقول نزار في تحديد تاريخ الحداثة وفق رؤيته:" الحداثة مقطوعة موسيقية جماعية، بدأت في الثلاثينات، وشارك فيها (كورس) كامل من الشعراء العرب المقيمين والمغتربين كل واحد بألمه... أو بجمل موسيقية ... أو بلازمة... أو بقرار، أو بجواب قرار.. وكل من يدعي أنه بيتهوفن الشعر العربي الحديث، يجب أن تقام عليه الدعوى بتهمة النصب والاحتيال.." (نزار قباني: العاطفة والحرية/ فيصل حابس ذياب، عمان، 2003 ص 138). ومن الواضح أن هذا الرأي صدى لمحاولات بعض الشعراء أو النقاد تغليب اسم أو أسماء بعينها فيما يخص مسألة الريادة الشعرية الحديثة . فوفق نزار تبدو الريادة جماعية . وهي أيضا غير مرتبطة تماما بشكل قصيدة التفعيلة أو قصيدة النثر، إنها مناخ أو مزاج عام وليست شكلاً يدعيه هذا أو ذاك.

أما قصيدة النثر أكثر الأشكال التي دار حولها الجدل والنقاش، حتى أن بعض شعراء التفعيلة أو كثيراً منهم أدانها، ولم يتقبلها، فقد وقف منها نزار موقفاً تقدمياً ديمقراطياً، واستناداً إلى طبيعته الثورية التغييرية وليس إلى تقبله لها أو انحيازه لطريقتها أو شعرائها، أعلن احترامها ورفض إدانتها. يقول في هذا السياق:" إنني لا أستطيع أن أدين قصيدة النثر .. لأن ليس لها ما يشبهها في الأدب العربي ... إن نظرية (التشابه) هذه تجعل الأدب مصنعاً للنسيج .. لا ينتج إلا نوعاً واحداً من القماش ... الإبداع هو الخروج من التشابه .. والقصائد العربية لا يمكن أن تظل أبد الآبدين تسحب على ماكينة (الستينسل) ... كالبلاغات الحكومية.إن قصيدة

النثر ... هي قصيدة رفضت المرور من آلة (الستينسل) .. وأنا أحترمها من أجل ذلك. (قضايا الشعر الحديث ص 244- 245). وفي تجربة نزار بعض الأعمال التي يمكن قراءتها نصياً على أنها من نوع قصيدة النثر، مع أنه لم يسمها أو يصنفها، بل اكتفى بنشرها مغفلة من التجنيس، وأبرزها ما يتمثل في كتابه أو ديوانه: مئة رسالة حب، وظاهره أنه مقتطفات من رسائل الشاعر إلى حبيباته، وهي مكتوبة وفق شكل الشعر الحر؛ أي بشكل القصيدة التي تعتمد مبدأ السطر الشعري، وتخلو تماماً من الموسيقى المنظمة التي تميز قصيدة التفعيلة، ولكنها تعوض عن غياب الانتظام العروضي بعناصر أخرى تتأتى من اختيار الأصوات، ومن الصورة وموسيقى الدلالة. وقد أشار نزار إلى بعض الشروط التعويضية وإلى فهمه العميق لموسيقى الشعر وأنها لا تتوقف عند المظهر العروضي بل تتجاوزه إلى حالة عميقة من التعبير والتنظيم. يقول: "الوزن والقافية ليسا شرطين حتميين في العمل الشعري .. إنهما موقف اختياري.. من يريد أن يتوقف عندهما فله ذلك... ومن لا يريد... فيمكنه أن يواصل رحلته ولن يأخذه أحد إلى السجن..المهم أن يكون ثمة (تعويض موسيقي) للفراغ الناشئ عن إلغاء الوزن والقافية. فإذا استطاع الشاعر أن يقدم هذا البديل الموسيقي، فسوف نصغي إليه بكل خضوع واحترام .. (قضايا الشعر الحديث 246).

ويتوقف في موضع آخر عند موسيقى الشعر ليحاول إيضاحها وبيان طبيعتها فيقول:"موسيقى الشعر هي البحر بشكله المطلق، أو الماء بشكله المطلق.. والأوزان هي عناصر في تركيب الماء.. وليست كل الماء... موسيقى الشعر هي شيءٌ أكبر من الوزن والبحر والقافية. والذين

يتصورون أن علم العروض، هو ضابط الإيقاع الذي لا يتعب، ولا يشيخ.. ولا يتقاعد.. ولا يسمح لأي من الموسيقيين أن (ينفرد) أو يجتهد.. أو يتجاوز النغمة الأساسية، يريدون أن تبقى موسيقى الشعر العربي في مرحلة الـ (دُوم- تاك).. أي مرحلة التخت الشرقي. ومثلما هناك ألوف الجُمل الموسيقية التي تنتظر من يقولها، كذلك هناك ألوف الجمل الشعرية التي تنتظر من يكتبها...وكما للفقهاء حق الاجتهاد، فإن للشعراء أيضاً مثل هذا الحق...وليس الشعر الحديث في نظري سوى مجموعة من الاجتهادات، أغنت الشعر العربي وجملته، وأنقذته من الإقامة المؤبدة داخل الجملة الموسيقية الواحدة.إن القصيدة الحرة هي اجتهاد، وقصيدة التفعيلة هي اجتهاد، والقصيدة الدائرية هي اجتهاد. وقصيدة النثر هي اجتهاد، ولا يجوز لنا أن نُطلق الرصاص عليها بتهمة الخيانة العظمى، أو بحجة أنها تقول كلاماً ليس له سَنَد أو شبيه في كتب الأولين...إن من مصلحة القصيدة العربية أن تترك باب الاجتهادت مفتوحاً... وإلا تحولت إلى قصيدة فاشستية أو إلى قصيدة من الخشب... (الكيان الشعري عند نزار قباني ص 20ص21)

(5)

في أول ورقة أو قصيدة من ديوان نزار الأول "قالت لي السمراء" وعنوانها :"ورقة إلى قارئ" يكشف عن اهتمام مبكر بالمتلقي أو القارئ بصورة حاسمة ودون تردد ، خلافا لمعظم الشعراء المحدثين الذين لم يصعّدوا القارئ إلى قيمة أو محل اهتمام، بل أكثر من ذلك شاع الكلام عن القارئ المستقبلي، حيث يكتب بعض الشعراء "لأجيال المستقبل" وكأن المستقبل بلا شعراء ينتظر أن يجد شعراً جاهزاً سلفاً . على أية حال ليس من غايتنا تناول هذه القضية الكبيرة المرتبطة بالتلقي، ولكننا ونحن نقرأ مجددا بعض عناوين نزار قباني يمكن أن نؤكد ونتأكد أن جمالية القصيدة لا تتناقض مع وضوحها أو إمكانية وصولها ، وأن الالتباس والغموض المنفر ليس هو المدخل للحداثة.

في الورقة التي أشرنا إليها من ديوان نزار الأول يختمها بقوله:

فيا قارئي يا رفيق الطريق

أنا الشفتان وأنت الصدى

....

فما مات من في الزمان

أحب ولا مات من غردا

ونزار أحب وغرد أكثر من خمسين عاماً ، قضى عمراً من الشعر والحب . ولهذا السبب ذاته ما زال حيا ، بل هو من تلك الأسماء التي نتعامل معها خارج مشكلة الموت والحياة ، مثل: امرئ القيس أو المتنبي أو المعري أو السياب.

الباب الثالث : في المسرح



الفصل التاسع

دراسة فنية في أربعة أعمال مسرحية لجمال أبو حمدان

أ- الدرامة ومشكلة التوصيل

ب - التحليل الفني لأربع مسرحيات

- علبة بسكويت لماري أنطوانيت
- حكاية شهرزاد الأخيرة
- القضبان
- ليلة دفن الممثلة جيم

ج - ظواهر فنية وفكرية في مسرح أبو حمدان

دراسة فنية في أربعة أعمال مسرحية لجمال أبوحمدان

1. مدخل

(1- 1) الدرامة ومشكلة التوصيل

2. التحليل الفني للمسرحيات

(1- 2) علبة بسكويت لماري انطوانيت

(2- 2) حكاية شهرزاد الأخيرة

(2- 3) القضبان

(4- 2) ليلة دفن الممثلة جيم

3. ظواهر فنية وفكرية في مسرح جمال أبو حمدان

(1- 3) التاريخ والتراث في مسرح جمال أبو حمدان

(2- 3) الروح المتشائمة في أعمال أبو حمدان

(3- 3) حضور المرأة كقضية في أعمال أبو حمدان

4. خاتمة

الباب الثالث : في المسرح

الفصل التاسع

دراسة فنية في أربعة أعمال مسرحية لجمال أبو حمدان

1. مدخل:

جمال أبو حمدان كاتب متعدد المواهب؛ وهو أحد كتابنا المتميزين الذين لم يلقوا من العناية والدرس ما يستحقونه. فهو قاص وشاعر وكاتب مسرحي وتلفزيوني وإذاعي. وتكشف أعماله الإبداعية عن موهبته التي تمتزج فيها الثقافة والقدرات القصصية والشعرية والمسرحية.

ويرجع تاريخ أول أعماله المسرحية إلى ما يزيد عن ربع قرن، إذ إنه كتب مسرحية "الجراد" عام 1966 ومسرحية "الجنرال" عام 1968 وكانت أول مسرحية تعرض له على مسرح الجامعة الأردنية عام 1968 . وبعد عامين عُرض له في مهرجان دمشق مسرحيتا "الجراد" و "المفتاح" ثم نشر بعد ذلك مسرحية "علبة بسكويت لماري انطوانيت" في بيروت عام 1971 وعرضت هناك بعنوان "ماري" ثم عُرضت مسرحيته "عطشان يا صبايا" على مسرح الثقافة في عمان عام 1978 . وصدرت له مسرحية "حكاية شهرزاد الأخيرة" التي كتبت عام 1974 وعُرضت في مهرجان بغداد للفنون المسرحية عام 1991 . ونشرت له مسرحية القضبان عام 1987 ، ونشرت له مونودرامة بعنوان "ليلة دفن الممثلة جيم" في كانون ثاني عام 1992 ، وعُرضت في

مهرجان المسرح الأردني في العام نفسه . كما له مخطوطات مسرحية "ليلى والذئب" للأطفال 1992 ، ومونودرامة بعنوان "حكاية بلا معنى" 1990 لم تنشر ولم تعرض، و "ناس من ورق" 1991 ، وهو نص لمسرح الساعة : تجربة في الكباريه السياسي.

هذه الأعمال التي نشرت أو عُرضت ونُشرت، وهي كافية أن تقدم لنا جمال أبو حمدان باعتباره كاتباً مسرحياً متميزاً.

وهنا سوف نقوم بدراسة البناء الدرامي في أعماله المنشوره. وهي الأعمال التالية:

1. علبة بسكويت لماري أنطوانيت 1970
2. حكاية شهرزاد الأخيرة 1974
3. القضبان 1987
4. ليلة دفن الممثلة جيم 1992

والسبب في اقتصارنا على أعماله الأربعة هذه، أننا آثرنا أن نقوم بدراسة النصوص التي تمثل الصيغة النهائية الموثقة، التي يرتضيها المؤلف، ويرى أنها قد خرجت إلى القارئ بصيغتها المثلى.

كذلك فإن هذه النصوص يمكنها أن تمثل من ناحية تاريخية تطور الكاتب عبر أكثر من عشرين عاماً من الإنتاج المسرحي. وهكذا ، فقد استبعدنا الأعمال الأخرى – والتي حصلنا عليها على شكل مخطوطات – من التحليل والدراسة.

1-1 الدرامة ومشكلة التوصيل:

أشارت الموسوعة البريطانية إلى ما يتضمنه مصطلح الأدب الدرامي من تناقض، إذ إن مصطلح "أدب" يعني شيئاً مكتوباً و "درامة" تعني شيئاً يتم عرضه.[1] وفي حالة دراستنا للأعمال الدرامية هنا، نتعامل مع أدب مكتوب، ولكنه كتب ليتم عرضه. إذ أن اكتمال الأعمال الدرامية يتحقق في عرضها، لأن الدرامة تتطلب عين المشاهد كما يقول (أريك بنتلي) إذ يرى أنه إذا "كانت الدرامة شيئاً يُرى، لا بد أن يكون هناك أحد يراها. إن الدرامة شيء إنساني."[2]

تثير أعمال جمال أبو حمدان قضية اتصالية من جانبين:

- أولاً: جانب المتلقين من القراء الذين يتعاملون مع نص مكتوب.
- ثانياً: جانب المتلقين من المشاهدين الذين يشاهدون عرضاً.

وهذان الجانبان يلتقيان مع ما أشارت إليه الموسوعة البريطانية من تناقض.

تزاوج أعمال جمال أبو حمدان ما بين ضروب التعبير ذات الصلة بالحديث اليومي والحوارات الفلسفية والشعرية من ناحية وبين الفعل الذي يتم تمثيله من ناحية أخرى.

وإذا أخذنا في الاعتبار أن مسرحيات جمال أبو حمدان التي تم عرضها على المسرح أكثر من المسرحيات التي تم نشرها، فإن التساؤل يصبح مبرراً إلى

أي حد كانت مسرحياته قادرة على جذب جمهور المشاهدين؟ وإلى أي مدى كانت مسرحياته تستطيع الاستحواذ على اهتمام القارئ؟

إن أي كاتب للمسرح يقوم بذلك، وأمام وعيه أن ما يكتبه هو للجمهور الذي سيشاهد المسرحية على خشبة المسرح، وكما يقول (الارديس نيكول):

"وما من شك في أن أحد العوامل الرئيسية الحاسمة في الفن المسرحي هو أن المسرحية لا تكتب أصلاً للقراءة وإنما للإخراج المسرحي أمام جمع من النظّارة. ثم إن المؤلف المسرحي ينبغي دائماً أن يكيّف أفكاره مع المسرح في عهده. ويتبع ذلك، أنه ينبغي أن يجد في كتابة أعماله بطريقة تمكنه، لا من أن يجذب أي جمهور من النظارة على نحو عام وبشكل غير محدد أو أن يجذب جمهوراً يتخيله في عهود مقبلة، بل بطريقة تمكنه من أن يتجه إلى الجمهور الواحد الذي يعرفه، جمهور النظارة في عهده هو".[3]

هناك من كتاب المسرح من يكتب حسب رغبة الجمهور، وهذا ما أنتج ما أصبح يعرف بالمسرح التجاري والذي يمثل أسلوباً تنفيسياً عن هموم الشعب دون الغوص إلى مشاكله.

وهناك من الكتاب من يكتب بناء على رؤية فكرية وفنية وقناعة، لأنه يؤمن بأن للكاتب دوراً طليعياً في الحياة، وأن لديه رؤية مستقبلية تلتقط الحالات الإنسانية، ويُعبّر عن المواقف بشكل يختلف عما يراه الجمهور. وهذا الكاتب يوظف رؤاه الفكرية والفنية ليس في مجاراة الجمهور، بل

في إثارة فكر الجمهور، وصدم عواطفه، مما يجعله يتفاعل مع العمل الذي يقدمه ، وكان يكتب للمسرح وفي تصوره أنه يكتب بهدف التواصل مع المشاهدين وليس مع قراء نصوص أدبية مسرحية فحسب.

ولا شك في أن "أبو حمدان" يقع ضمن الشريحة الثانية من الكتاب، الذين لديهم الرؤية والفكر والذين يسعون إلى التواصل مع الجمهور والقراء.

إن تحقيق هدف التواصل مع جمهور المسرح يستند – عادة – إلى مقومات عدة:

1. الحبكة الدرامية للعمل المسرحي.
2. موضوع المسرحية.
3. لغة الحوار.
4. الشخصيات.
5. إمكانيات الاخراج.

وسوف نتناول تحليل المقومات الأربعة الأولى أثناء دراستنا لمسرحياته.

ويشكل المقوّم الخامس العنصر الحيوي في نجاح أي مسرحية في تواصلها مع جمهور المسرح. ويعتمد المخرج إلى حد كبير على النص المتاح لديه. فالكاتب يُسهّل عملية الاخراج أو أحياناً يعقدها، مما يجعل إمكانيات إخراجها صعبة. لعله من الملفت للنظر أن مسرحية "القضبان" لم يتم إخراجها مسرحياً (لغاية الآن)، ولعل ذلك يرجع إلى صعوبة إخراجها مسرحياً – وإن كان يمكن إخراجها تلفزيونياً أو سينمائياً – إذ إن

الشخصيتين في المسرحية – حسب بنائها – يجب أن تكونا متطابقتين شكلاً تماماً، لذا يمكن إخراجها فقط إذا كان ذلك بوجود توأم متشابه تماماً، أو باستخدام قناعين متشابهين، والحل الأول فيه صعوبة، والحل الثاني غير مقنع للتواصل مع الجمهور، في مسرحية تعتمد في شخصيتيها على التشابه التام لتوصيل الفكرة الرئيسية للمسرحية. ولذا ، فإن مسرحية "القضبان" كما سنرى مسرحية يصبح فيها التواصل من خلال المسرح ليس أمراً سهلاً، بينما تكون قراءتها أمراً يحقق هدف التواصل بين الكاتب وجمهور قرائه.

وتثير مسرحية "ليلة دفن الممثلة جيم" وهي مونودرامة، مسألة التوصيل باعتمادها على شخصية واحدة، مما يفقد المسرحية حيويتها وثراءها مع غياب الشخصيات الأخرى في المسرحية. أما مسرحيتا "حكاية شهرزاد الأخيرة" و "علبة بسكويت لماري انطوانيت" فإنهما بالإضافة إلى بنائهما الفني والأفكار التي تتضمنها كل واحدة منهما، فإن امكانيات الإخراج فيهما كبيرة، والشخصيات غنية في تعبيرها عن المواقف، مما يتيح فرصة التواصل بنجاح أكبر مع الجمهور.

وفي الصفحات التالية سوف نقوم بدراسة المسرحيات الأربع دراسة فنية حسب تاريخ كتابتها مبرزين البناء الدرامي في كل عمل من تلك الأعمال.

2. التحليل الفني للمسرحيات

1- 2 علبة بسكويت لماري انطوانيت – 1970

"مشهد من لعبة اسمها المقصلة"

تعد هذه المسرحية من بواكير أعمال جمال أبو حمدان، وهي تسير مع نهجه الذي اعتمده في كثير من أعماله المسرحية والقصصية، وهو اللجوء إلى حدث من التاريخ لينتقل به إلى حضن المعاصرة بتقديم رؤية انسانية جديدة لهذا الحدث.

ويثير عنوان المسرحية الفرعي إحساساً بمضمونها، إذ يوحي وجود البسكويت والمقصلة وماري انطوانيت معاً بأن اعدام ماري انطوانيت سيتحقق، ولكنها في حقيقة الأمر كما يثير العنوان الفرعي كانت لعبة تأخذ بعدين:

1. الدور التمثيلي لإعادة تمثيل المشهد التاريخي المعروف، وهو مشهد الجماهير الغاضبة التي وقفت تطالب ماري انطوانيت بالخبز، والمشهد الثاني هو المقصلة لإعدامها.
2. البعد الثاني في هذه اللعبة هو تحول مشهد المقصلة والبسكويت إلى مشهد جديد معاصر، يؤدي إلى إعدام الطفل الذي كان من المفروض أن يمسك بحبل المقصلة، ويشده لتقطع الشفرة رأس ماري انطوانيت.

يقع الجوع بين طرفي هذه اللعبة محوراً للصراع في هذه المسرحية. نجد في طرف اللعبة الأول، الجماهير الجائعة التي تطالب برأس ماري انطوانيت والحاشية والمرافقين.

وفي طرف اللعبة الآخر نجد الطفل وهو من الجماهير، الذي كان يرفض الاشتراك في التمثيل "لأنه ضد التسلية، ونفاجأ به يفعل أشياء مختلفة" (ص - 135). هذا الطفل يسرق (بسكويتاً) من أجل الجميع، ولكن موقفه ينقلب ضده لأننا في نهاية المسرحية نرى:

"كيف اتحد الشعب الجائع مع الملكة آكلة البسكويت، ضد السرقة، لنصرة موقف أخلاقي.." (ص – 140).

تثير المسرحية على مستوى فكري جملة قضايا يمكن طرحها في عدة تساؤلات:

- أولاً: إلى أي حد يمكن لمن يحصل على ميزة أن يتنازل عنها حتى لو كانت من حق غيره؟
- ثانياً: ما المعيار الأخلاقي الذي يجعل سرقة صغيرة يقوم بها طفل لإطعام الجميع جريمة؟
- ثالثاً: إلى أي مدى يمكن أن تسهم الكلمة في تغرير الجمهور وتحويله من موقف إلى نقيضه؟
- رابعاً: إلى أي مدى يسهم الجمهور في قتل الأمل والمستقبل الذي ينتظرونه؟

- خامساً: إلى أي مدى يمكن أن ترفع الشعارات الكبيرة التي تخفي وراءها جرائم مروعة مثل قتل طفل؟
- سادساً: إلى أي مدى يمكن أن يزج بالأبرياء كي ينجو المذنبون؟
- سابعاً: هل يمكن لغريزة مثل الجوع وحدها أن تكون قادرة على التغيير؟

الشخصيات

لا تقوم المسرحية التي بين أيدينا على بطولة مفردة أو بطولات لشخصيات، وعلى الرغم من سيطرة حضور المرافق – الراوي، والشحاذة – ماري انطوانيت في المسرحية، إلا أن وجودهما هنا، لم يكن لسبر أغوار الشخصيات، بل لتطوير الموقف العام الذي تدور حوله المسرحية، لأن ما تقدمه المسرحية من أحداث لا يطور لنا حيوات هذه الشخصيات، بل يبرز مواقف متعددة لشخصيات أقرب إلى الثبات والتنميط.

وقد كان الجمهور المسرحي – الذي يمثل أو يرمز عملياً للشعب – حاضراً أيضاً في المسرحية حضور الممثلين أنفسهم.

"وإذا لم يشاركنا جمهور الصالة في دور الشعب الثائر، فسيظل عددنا غير كاف... وسنتجاوز هذا المشهد. سنستعد الآن لمشهد المقصلة" (ص – 134).

تحدث المرافق أكثر من مرة إلى جمهور الصالة، وحينما أسقط الحائط الرابع، لم يكن هناك صوت يصدر من الصالة، لأن الكاتب أراد لهذا الجمهور الصامت هذا الدور السلبي للشعب الذي يتفرج ولا يفعل.

ويمكن العثور على بعض الملامح لشخصيات المسرحية الرئيسية:

المرافق: يصف نفسه بأنه شخصية ثانوية، ولكن دوره كبير، فهو يلعب دور الراوي، ويكون له دور تحريضي، إذ إنه يدافع عن مصيره الذي يربطه بالسلطة، فمن المفروض أن يقتل مع ماري انطوانيت.

الصغير: من جيل مختلف عن جيل الجميع الذين لا يفهمونه، إنّه لا يشترك في التمثيل وهو دلالة على الجيل القادم الذي لم يأت بعد. وهو لا يكذب، إذ إنه يسرق البسكويت ويعترف بذلك، وفي الوقت الذي يمثلون فيه مشهد البسكويت. وكأنه يريد القول بأن قضية الجوع حاضرة دائماً، ليس تمثيلاً بل في الواقع. ويرفض سرقة الأقنعة والأبواق، لأنها تزييف للواقع، بينما يقوم بسرقة البسكويت من أجل الجميع، بعد أن يكون قد طرق الأبواب الموصدة، التي لم تفتح له. إنّ شخصيته تمثل رفض التزييف والنفاق، وتكرّس العمل من أجل الجميع، ولذا فإنه يقع ضحية واقع التزييف والتضليل والنفاق والأنانية.

ماري انطوانيت: تمثل السلطة الغاشمة بما تحمله من أنانية وخداع وانعزال وابتعاد عن هموم الشعب. فهي "تحب أن تستأثر بالأشياء الفريدة" (ص – 130). "وهي لا تعرف ماذا يريد الشعب" (ص – 130).

البناء الفني للمسرحية

يبدأ الحدث بمجموعة من الشحاذين الذين سيلعبون دوراً تمثيلياً وهم يطاردون الشحاذة، التي تحمل قناع الملكة. وتطالب أصوات منها برأس ماري انطوانيت. ويبدو لنا المناخ ملائماً لعملية إعدام ماري انطوانيت.... ولكن هل هذه العملية ستتم؟

يسير الحدث الدرامي وكأن ذلك سيحصل، ولكن صوت مرافق الملكة يبدد صدى صوت الذين يقولون: إلى المقصلة.. إلى المقصلة!

"ما هذا... (يتقدم على الخشبة) ليس بعد، ليس بعد." (ص 128).

وأما الشحاذة – الملكة فإنها لا تخاف، وهي تطالب بحماس إعادة مشهد البسكويت بالأول." (ص – 128).

وعدم خوفها يكون تلميحاً ذكياً إلى النهاية:

ويكون الجوع هو مفتاح الحدث، فالمرافق وهو واحد من الشحاذين يقوم بدور مرافق الملكة وله دور أساسي في المسرحية، إذ إنه يقوم مقام دور الراوي، الشاهد على التاريخ، وفي نفس الوقت هو صانع له يخاطب جمهور المسرح قائلاً:

"..... وحين وجدنا أن كل الأبواب مسدودة في وجوهنا، جعنا، فحزنا وتذكّرنا الحكاية، فقلنا نفتح باب الوهم" (ص – 129).

هذا هو مفتاح الحدث في المسرحية، إذ يقوم الجوع بتذكيرهم بحادثة ماري انطوانيت والبسكويت، ويتذكرون محاكمتها والاقتصاص ربما كان مسؤولاً عن جوعهم، ولكنه مفتاح لباب من الوهم كما تظهره لنا أحداث المسرحية، إذ إن ماري انطوانيت لا تعدم، والبسكويت لا يكون من نصيبهم.

ويأخذ الصراع في المسرحية بعدين متكاملين لإنهما يدوران حول المحور الأساسي وهو الجوع:

أولهما: صراع حول أي مشهد سوف يمثلون . مشهد البسكويت أم مشهد المقصلة.

وثانيهما: صراع حول علبة البسكويت التي سرقها الطفل.

وأي عقدة مسرحية تخلو من الصراع يحكم عليها بالفشل، لأن العنصر الأساسي في بناء العقدة وجود صراع بين شخصيات المسرحية، وبحيث تكون هناك، عقبات تعترض سبيل هذه الشخصيات، تحاول الانتصار عليها لتحقيق أهدافها.

ويعمد الكاتب إلى استغلال عنصر التوقع في الحكاية التي تعتمد عليها عقدة مسرحيته.

فكما يرى (إريك بنتلي) أن ما يخلق التوقع هو:

"لا مجرد الجهل بما سيحدث بعد قليل، بل الرغبة الملحّة في معرفته، وهي رغبة أثارها منبِّه سابق. وأول الشهوات، على حد قول ديكارت، هو الدهشة. يجب على الحادثة (أ) أن تدهشنا لكي تشوّقنا لمعرفة الحادثة (ب)".[4]

والمهارات في بناء عقدة المسرحية تتحقق في قدرة الكاتب في التلاعب بالمفاجأة والتوقع.[5]

لكن هذه المفاجأة يجب أن تكون محكومة بأسبابها، ولا تقوم على مجرد عنصر المصادفة.

لقد كان جمال أبو حمدان ناجحاً في لعبته المسرحية حينما حوّل قضية سرقة علبة بسكويت إلى محاكمة أخلاقية لطفل بريء، ويكون مفاجئاً

للقراء أو المشاهدين أن ينقلب موقف الجميع ضد الطفل، وتصبح الملكة بريئة، بينما يصبح الطفل هو الضحية، وتنزل شفرة المقصلة على رقبته. ويظهر لنا أن ما قدهم جمال أبو حمدان من هذا الفعل الطارئ الذي قام به الطفل وهو سرقة علبة البسكويت كان مهماً جداً في تحقيق الدهشة وإثارة شحاذ اسقط

- تسقط.
- تسقط.
- يسقطون.
- تسقطي.
- هلّي يا حرية هلّي.
- يسقط الباستيل.
- باريس مربط خيلنا.
- هيه ما هذا، فرنسا صديقة العرب.
- نصادق من يصادقنا.
- نعادي من يعادينا.
- ما عدو الإنسان إلا نفسه" (ص 134).

ولا يخفى على القارئ أن تداخل هذه الأصوات، جاء في سياق مظاهرة، تبدو كأن هذه الحوارات – تحمل أصواتاً لا يحكمها المنطق، ولعل هذا التمايز في الأصوات كان مقصوداً في هذه الحوارات ليبرز التنوع والاختلاف بين الجمهور.

ويبرز في هذه المسرحية خصائص الأسلوب الدرامي الذي يجب أن يكون سريعاً وحاداً وعاطفياً ومتحركاً كما يرى (لويجي بيرانديللو) الذي يعتبر الحوار الدرامي فعلاً محكياً.[7] إن الحوار الدرامي يحقق المعجزة الفنية "إذا تمكن الكاتب المسرحي من العثور على الكلمات التي يتألف منها الفعل المحكي. كلمات حية تتحرك، تعابير مباشرة لا تنفصم من الفعل، جمل لا يمكن تغييرها وتبديلها بأخرى، لأنها تخص شخصاً معيناً في وضعية معينة: وبالاختصار، كلمات، تعابير، جمل يستحيل ابتكارها، لأنها تولد حين يندمج المؤلف بمخلوقاته، إلى حد أن يراها كما ترى أنفسها."[8]

وليس بمقدورنا القول بأن الحوار في هذه المسرحية أو في مسرحياته الأخرى قد ارتقى إلى مثل هذا التوصيف الذي يثير الرهبة والخوف، ويكاد يحقق ذلك رؤية أرسطو للمأساة وهو يرى: "وليست المأساة مجرد محاكاة لفعل تام، بل هي أيضاً محاكاة أحوال من شأنها إثارة الرحمة والخوف، وهذه الأحوال تظهر خصوصاً حينما يواجه أفعالاً تطرأ فجأة وعلى غير انتظام منها، ويتوقف بعضها على بعض بالضرورة، وأمام هذه الأحداث الفجائية تكون الدهشة أكبر منها أمام الأحداث التي تقع من نفسها اتفاقاً."[6]

ولا شك في أن الكاتب قد استطاع أن يحقق في ذروة المسرحية المتمثلة بإعدام الطفل، إثارة مشاعر الخوف والرحمة والدهشة لدى القارئ، وصدمه بهذه النهاية، وجعله يتساءل: لماذا حصل ما حصل؟ ولأن الكاتب

أرادهـا أن تكـون مجـرد لعبـة، وأراد أن يؤكـد أن بـاب الـوهم مـا زال مفتوحـاً، فـإن الأسـئلة الـتي طرحناهـا في البدايـة تظـل قائمـة أيـضاً. فنـرى المرافق يخاطب الجمهور بقوله:

"أما الآن فأرجوكم الانصراف. نعتذر، لقد كذبنا عليكم، فنحن لسنا شحاذين ولم نتحول إلى التمثيل." (ص- 142)

الحوار في المسرحية

تمتاز لغة المسرحية بحيوية، إذ تتمثل حواراتها بقصر الجمل والعبارات. إذا مـا اسـتثنينا صـوت المرافـق الـذي كـان عمليـاً يـؤدي دور الـراوي، فـإن الحـوارات كانـت حيويـة وأحيانـاً تقتـصر علـى كلمـة واحـدة تحمـل معهـا تـداعيات لفظيـة تقـود إلى معـان هـي انعكـاس لشعارات سياسـية سـادت في الستينات خلال المرحلة الناصرية.

إن الحوار التالي ليس سوى تقاطع لمجموعة تسير في مظاهرة تقول:

"المجموعة: يعيش، يعيش، يعيش.

شحاذ اسقط

- تسقط.
- تسقط.
- يسقطون.
- تسقطي.

- هلّي يا حرية هلّي.
- يسقط الباستيل.
- باريس مربط خيلنا.
- هيه ما هذا ، فرنا صديقة العرب.
- نصادق من يصادقنا.
- نعادي من يعادينا.
- ما عدو الإنسان إلا نفسه" (ص 134).

ولا يخفى على القارئ أن تداخل هذه الأصوات، جاء في سياق مظاهرة، تبدو وكأن هذه الحوارات – تحمل أصواتاً لا يحكمها المنطق، ولعل هذا التمايز في الأصوات كان مقصوداً في هذه الحوارات ليبرز التنوع والاختلاف بين الجمهور.

ويبرز في هذه المسرحية خصائص الأسلوب الدرامي الذي يجب أن يكون سريعاً وحاداً وعاطفياً ومتحركاً كما يرى (لويجي بيرانديللو) الذي يعتبر الحوار الدرامي فعلاً محكياً.7 إن الحوار الدرامي يحقق المعجزة الفنية "إذا تمكن الكاتب المسرحي من العثور على الكلمات التي يتألف منها الفعل المحكي، كلمات حية تتحرك، تعابير مباشرة لا تنفصم من الفعل، جمل لا يمكن تغييرها وتبديلها بأخرى، لأنها تخص شخصاً معيناً في وضعية معينة: وبالاختصار، كلمات، تعابير، جمل يستحيل ابتكارها، لأنها تولد حين يندمج المؤلف بمخلوقاته، إلى حد أن يراها كما ترى أنفسها."8

ولـيس بمقـدورنا القـول بـأن الحـوار في هـذه المـسرحية أو في مـسرحياته الأخرى قد ارتقى إلى مثل هـذا التوصيف الـذي طرحـه (بيرانـدوللو)، إذ إن الحـوارات في كـثير منها كانـت هـي صوت الكاتـب أكـثر مـن كونهـا أصوات المخلوقات التي ابتكرها في مسرحياته، ولذا فإننا نجد أن انفعـال الكاتب جعل شخصياته تتحاور شعراً، لنقرأ هذا الحوار:

- "ماري انطوانيت – من يسرق يُحرم...... هذا عدل الملكة.
- المرافق: - فالسارق مجرم.
- شحاذ – كنا نرفع أيدينا نهتف بمساواة الجوعى.
- ونفتح باباً يدخلنا وهم العمى.
- فجاء يدق على باب العدل الموصود.
- وحين سرقنا الأقنعة والأبواق الصدّاحة بصوت الشعب.
- رفض السرقة.
- كنا جوعى فمثّلنا.
- لكن الطفل الخارج عنّا جاء بعلبة بسكويت.
- قطعت مجرى التاريخ على هذا المسرح.
- الجوع ضد التاريخ.
- التاريخ ضد السرقة." (ص- 139)

إن جمال أبو حمدان يعتمد في بعض حواراته كما أشرنا على الجمل القصيرة ذات الحيوية، لنتابع هذا الحوار:-

- "الجميع – الشعب جائع (يصيحون) الشعب جائع.
- ماري انطوانيت – وكيف يجوع الشعب؟؟
- البعض – لأننا لا نجد الخبز؟
- ماري انطوانيت – أهذا يسبب الجوع!
- المرافق – (يشرح لها) عندما لا يجدون الخبز يجوعون.
- ماري أنطوانيت – اوه.. بهذه البساطة؟
- الجميع – نتوسل إليك.
- ماري انطوانيت – لا تقلقوا إذن.
- المرافق – مولاتي.
- ماري انطوانيت – ومع هذا يجب أن تتوسلوا، إني الملكة.
- الجميع – أنقذينا.
- ماري انطوانيت – من الجوع!
- الجميع – الجوع يقتلنا.
- ماري انطوانيت – لأنكم لا تجدون خبزاً.
- شحاذ – انظري إلى وجوهنا الشاحبة.
- وعيوننا المطفأة." (ص - 131).

لكن لا تقوم جميع حوارات هذه المسرحية على قصر الجمل وحيويتها ، خاصة حينما يأتي دور "المرافق"، إذ يطول دوره أحياناً في تفصيل الأحداث أو تفسيرها مما يفقد هذه الحوارات بعضاً من حيويتها ودراميتها.

2- 2 حكاية شهرزاد الأخيرة في الليلة الثانية بعد الألف (1974)

إذا كانت حكاية ألف ليلة وليلة في تراثنا تُروى على لسان شهرزاد ، إلا أن الليلة الأولى بعد انتهاء الحكايات نعيشها مع شهرزاد ، في حكايتها هي مع شخصيات تلك الحكايات التي روتها لشهريار مثل: على الزيبق وقمر الزمان ومعروف الأسكافي والسندباد وغيرهم.وإذا كانت حكايات ألف ليلة وليلة بدأت في الليلة الأولى مع شهرزاد المخلّصة التي قدمت نفسها إلى السلطان، لتنقذ نفسها وتنقذ العذارى، إلا أن الليلة الأولى بعد الألف ليلة وليلة ، تبدأ وتنتهي في آن واحد ، حيث ابتدأت شهرزاد في رحلتها مع شهريار وهي رحلة سفك الدماء.

تبدأ مسرحية جمال أبو حمدان من قلق البحث عن أشياء وعن تساؤلات.

"مسرور: لكن الوقت يضيع.

شهرزاد: معي لا يضيع الوقت... ألست أحكم الوقت يا مسرور!

(تعود إلى الانحناء على الصندوق.. تبحث)

المخدة! المخدة ليست هنا!

مسرور: أية مخدّة!

طوال الليل وأنا ضائع بين أشياء غريبة في غرفة غريبة." (ص- 5)

نقطة البدء إذن هي رحلة قلق ورحلة اختيارات صعبة، وشهرزاد تعيش في الليلة الثانية بعد الألف.

منذ الأسطر الأولى ينتابنا الإحساس بأن أشياء غريبة ستحدث، وهذا كله في مكان وزمان محددين . فالمكان الذي تدور فيه المسرحية هي غرفة نوم شهريار وشهرزاد . وتدور أحداث الزمان المسرحي في ليلة واحدة، مما يحقق الشروط الكلاسيكية الأرسطية في البناء الدرامي.

الشخصيات

تتكون المسرحية من مشهدين، المشهد الأول تلتقي فيه شهرزاد ومسرور السيّاف والبواب والخادم، أما المشهد الثاني فتلتقي فيه – إضافة إلى هؤلاء – شخصيات من ألف ليلة مثل علي الزيبق وعلي شار وقمر الزمان وزمرد وبدر البدور ومعروف الإسكافي وأبو القاسم الطنبوري والسندباد البحري.

واستحضار هذه الشخصيات يحمل معه نماذج إنسانية ذات دلالات، والشخصيات الرئيسية هي:

شهرزاد: تمثل الحرمان والخذلان الذي تصفه شهرزاد بقولها:

"كنت أريد لمسة الرجل، تدفق الدم الحار في الشرايين.. وما كنت عندها أروي حكاياتي الطويلة. ومن يتسلى بالحكايات حين تمر الحياة حارة به. لكنها كانت ليالي من الصقيع على سرير سلطان نائم خجل، وسلطانة ساهرة مجروحة الأنوثة" (ص – 19).

"أنا أيضاً امرأة مخذولة.. شهدت كل شيء، البداية والنهاية. لكني لم أستطع أن أروي ما بينهما، رويت الفصول التي لا أهمية لها، والتي لا تعني شيئاً. كنت أسلي نفسي، وحيث يصيح الديك سأصمت هذه المرة وينتهي دوري أنا أيضاً". (ص–47)

مسرور: يمثل الشهوة العمياء، فهو كما تقول له شهرزاد:

"ولكن سيفك كان أسرع من خنجري. أنت لم تفعل شيئاً. كنت أداة طيّعة لقوة تجهلها. كنت عبداً لذلك التشهّي الذي ينغل تحت جلدك." (ص-21)

علي الزيبق: شخصية تمثل الشجاعة والمغامرة والثورة والدفاع عن المبادئ، فهو كما قال "جئنا هنا بعد انتظار مر لنرى أمراً في شهريار، لا لنلهو مع جواري القصر ومحظياته" (ص–44)

وتصفه شهرزاد بقولها:

"أنا التي أعرفك... كم أعرفك يا علي الزيبق. كنت تملأ خيالي، وكنت تعدو في السهول والجبال والمدن منتصباً، ثم تسقط على شفاه النساء،

وتلوّن أحلامهن، وتبعثر المال هنا وهناك، فلم يكن لشيء غير المغامرة وللانتصار قيمة عندك، وكنت تنتصر دائماً." (ص–45).

وعلي الزيبق يمثل روحاً ثورية مقاومة، إذ يقول في وجه المجموعة التي تهتف مات شهريار.. عاش السندباد.

"لا. إنكم مخدوعون، هذا الساعي إلى السلطة ليس منا... إنكم مخدوعون به... إن تفلت منكم هذه اللحظة، فلن تمسكوا به بعد الآن... وستظل تقذفكم من يد سلطان إلى يد سلطان آخر". (ص- 54).

أما **السندباد**: فهو تاجر جوّاب الآفاق يمثل الجشع والانتهازية والكذب، فكما يصف نفسه:

"الثورة تشبعني... لكني أردت الجاه.. فكانت تحملني الخيبة إلى جناح الرّخ ليلقيني على فراش السلطان... وأنام على حلمي بالجاه والسلطان". "كنت أضع وراء كل ثروة مغامرة، إذ لا يمكن فهم الثروة بدون مغامرة وراءها، كل ثروة حصلت عليها كنت أسليهم معها بمغامرة." (ص–56).

البناء المسرحي في حكاية شهرزاد الأخيرة:

تدور أحداث المسرحية في دائرتين مأساويتين. الدائرة الأولى هي العلاقة بين شهرزاد ومسرور السياف. والدائرة الثانية هي العلاقة بين شهرزاد وشخصيات ألف ليلة وليلة. وكلتاهما تبدآن بمأساة لتنتهيا بمأساة أخرى. فالمشهد الأول يبدأ بموت شهريار وينتهي بموت مسرور، حين ينقلنا موته إلى المشهد الثاني الذي ينتهي بموت شهرزاد.

ومنذ البدء نعيش الإحساس بالفاجعة، فمسرور بعد قتله لشهريار يظن أنه آن الأوان ليحلَّ محله ويغيّر وضعه الذي كان يشعر به كما يقول "صرت شيئاً مهملاً بلا قيمة... شهرزاد لقد أضعتني.... أما الآن فإني أسترد نفسي وابتعد بها عن عالم ملآن بالأوهام." (ص- 8)

ولكن مسرور كان يعيش في وهم يصطنعه بنفسه، هذا الوهم هو الذي ينبؤنا بالنهاية المحتومة.

"شهرزاد: كل منا له وهم خاص به... أنت الآن تصنع وهمك يا مسرور، إنه يستولي عليك، فإلى أين يقودك؟

مسرور: بعيداً عن هنا. بعيداً عن هنا." (ص- 9)

هذا البعيد هو النهاية، لأن شهرزاد لا تريد أن يصيح الديك الذي يصبح صياحه رمزاً لاستمرار الحياة، ووجوده رمزاً للعطاء، مع بدء كل يوم جديد. لقد طلبت شهرزاد من خادمها أن يمسكوا بالديك ويكمموا منقاره، ولكنهم حينما كمموه، "راح يضرب بمنقاره على صدره ضربات متلاحة حتى سقط ميتاً." (ص- 10)

وهكذا يشعر الخادم بالخوف.. لأنه كما يقول "منع الديك من الصياح عند الفجر عمل ضد الطبيعة، يا مولاتي... أنا خائف."

في هذا الإطار تتحدد أبعاد الموقف المأساوي في المسرحية التي تقود إلى نهاية السياف، والتي توحي بأن شهرزاد أيضاً تخطو خطوات مماثلة نحو النهاية المحتومة، فعالمها بعد قتل شهريار ومقتل الديك بدأ ينهار.

"شهرزاد: لم تكن معنا أنت، كانوا هم عالمي... وها هو عالمي ينهار من حولي." (ص- 11).

وكما كانت تحس شهرزاد بهذه النهاية، كان مسرور يحس بها أيضاً.

"اسمعي يا شهرزاد علينا أن نخرج من هنا، كأنما لعنة ما تحيط بهذا المكان. دعينا نرحل عنه سريعاً" (ص- 20) "هذا المكان يكاد يطبق عليّ" (ص- 22).

وحينما يأتي الخادم بجثة الديك، تعلن شهرزاد" لن يطلع الفجر بعد الآن" (ص- 20). وتؤكد: "إلى أين تريد أن تجرجر وراءك كل هذا. إلى أين تذهب بديك ميت، وحكايات ميتة وامرأة ميتة." (ص- 24)

إن الصراع واضح بين شخصية مسرور وشخصية شهرزاد، فمسرور المحروم يريد شهرزاد جسداً يضج بالشهوة، وهي تريده أن يظل مملوءاً بالوهم مثله مثل المخلوقات التي خلقتها في حكاية ألف ليلة وليلة، إذن جوهر الصراع قائم بين الوهم والحقيقة، ويصبح مسرور العاجز الواهم رمزاً من رموز الشر، ولكنه من صنع شهريار الحاكم العاجز، يحمل معه رؤيا واقعية على نقيض شهرزاد التي تروي حكايات عن مخلوقاتها الجميلة:

"مسرور: وأنا أيضاً لي خيال، ولكنه يدفعني بعيداً، ولن اتراجع، حكاياتك القديمة انتهت وللدنيا حكايات أخرى.

شهرزاد: حكايات أخرى جديدة لعالم آخر سأرويها يا مسرور... سأرويها لك وقد تحبني في تلك الحكايات، وأخاف أن أحبك.

مسرور: ليس من حب.. لن يكون بيننا حب! بيننا جسر من الاشتهاء إمّا أن نعبره أو يتدمر بنا." (ص- 26).

هذه هي اللعبة التي تستمر بين شهرزاد ومسرور الذي يرفضها، ويطالب بواقع جديد بعيد عن الحكايات، في حين تصر شهرزاد على أن تستمر باللعبة نفسها التي عاشتها مع شهريار وتطالبه بأن يستمع إليها، وهنا يصل الموقف إلى ذروته، إذ يرفض مسرور بإصرار أن يستمع إلى حكاياتها، وترفض شهرزاد أن تذهب معه لأنه لا يريد أن يسمعها، وتكون النتيجة "أنهما متنافران ومشدودان إلى بعضهما بالخوف." (ص- 28)

وعند هذا الموقف اليائس يتم تحول مسرور حيث يصرخ بها: "أيتها المجنونة! تعتقدين أن بإمكانك منعي من الرحيل... ماذا يبقيني هنا. لا حاجة لسيفي الآن. حتى جسدك لم أعد أرغب فيه. هذا الجسد الذي استعبدني، أتحرر الآن من قيوده الناعمة الآسرة، وأخرج." (ص- 28)

والتحول حسب المفهوم الأرسطي يتم بتحول الفعل إلى نقيضه، وهذا ما كان، فبعد أن كان مسرور مستعبداً للجسد، مستعبداً لشهرزاد، ينتقل إلى نقيض هذا الموقف معلناً تحرره. فيما تمنعه شهرزاد من تحقيق حلمه بالحرية وتقتله بخنجرها، بينما يسمع صياح الديك مؤذناً بنهاية قصته، واستئناف قصتها مع مخلوقاتها المندفعة عبر الحديقة، وأنذاك تطلب من الخادم أن يُدخل هؤلاء الذين يقفون عند الباب.

وفي المشهد الثاني تستعد شهرزاد للقاء شخصيات حكاياتها، ولكنها تعلن أنها الليلة الأخيرة. وتدخل الشخصيات وهي في حالة بؤس ظاهر، وهم يبحثون عن شهريار، من أجل أمور يجب تسويتها بينهم وبينه. ويكون الديك مصاحباً لأحلام الشخصيات التي نلتقيها، الإسكافي الذي كانت زوجته تحلم بالزلابية، وفيما كان يتدبر أمره في الليل لإحضارها، صاح الديك إلى سياط السجان، ومما جعله يخاطب شهرزاد قائلاً: "أتوسل إليك، أرجوك قولي لهم، أنني كنت أحلم وحسب، وأنني سأكف عن الأحلام، حتى زوجتي ستكف... لعن الله الزلابية..." (ص- 42)

كذلك زمرد التي عاشت شيئاً غامضاً بين الخيال والحقيقة، وحينما صاح الديك سقطت من فوق سريرها إلى قعر الغرفة الفقيرة. (ص- 40)

وعلي شار الذي كان يهدهد في الليل حلمه، ويطارد في النهار لقمة عيشه وكانت بدر البدور حلم ليله الهارب، وما إن يصيح الديك حتى يدحرجه صياحه إلى شظف العيش القاسي. (ص- 40)

ويلعب جمال أبو حمدان على تغيير الدلالات في المسرحية فهو من جهة يجعل صياح الديك إيذاناً بالقمع والحرمان، ومن جهة أخرى إشارة إلى الواقع العربي حيث تتم الاعتقالات والمداهمات – على الأغلب – مع الفجر حتى انتشر مصطلح "زوار الفجر" للدلالة على المخابرات.

أما الزيبق فهو الشخصية الأكثر صرامة، والتي تعيش الواقع وتطمح إلى عيش أفضل للجميع. فالحكاية الوحيدة التي يلح عليها الزيبق هي "ليس

هناك إلا حكاية واحدة، أعرفها ويعرفها كلنا، حكاية واحدة مجروحة الأشواق إلى العيش الطيب." (ص- 46)

ولذا ، فان الزيبق يشخّص الواقع المر الذي يحيونه فيقول:

"أية حكاية! هو السلطان وقد جئنا ليعرفنا. بدأ تلك السلسلة الدموية من أعناق زوجاته المقطوعة. ثم دخل غرفة نومه، ليبقى فيها موصداً الباب ألف يوم ويوم، والليل يمتد فوقنا، والبلاد ينخرها السوس وتكاد تنهار، والناس يتساقطون بين فكي الزمن الرديء القاسي، ولا شيء يصمد إلى غرفة النوم هذه، ولا تهتز لما يجري خارج جدرانها.. وشهريار ينام براحة واطمئنان... أما الآن فليستيقظ، إنّا نوقظه ليبقى ساهراً على حد سيوفنا يرقب ما يحدث." (ص- 46).

ويثير مقدم السندباد البحري منذ دخوله، مستوى آخر من المعالجة . فهو يدخل بهيئة وملابس مهيبة، ومع كذبته الكبرى وادعائه الأكبر حينما يقول: "ها هي الجثة: أقدمها اليكم. أما الفعل فاتركوا لي الاعتزاز به." (ص- 49)

"أستطيع أن أقول أننا كلنا قتلناه... كان سيفي وكانت يدي، ولكنها كانت إرادتنا جميعاً" .

وهنا يصعد الحدث إلى الذروة، حيث الزيبق يعلن أن الجمهور لم يكن يريد قتل شهريار، لأنهم ليسوا قتلة، وإنما كانوا يريدون أن يكلّموه.

ولكن السندباد كان تاجراً وانتهازياً ، وجد البواب الذي يساعده في ستر كذبه ، لأن البواب أراد بكذبته أن يقترب من موقع ما .وتنطلي الكذبة على الزيبق وعلي شار ، ويصبح الموقف ضد شهرزاد التي لا يصدقها أحد وهي تعلن كذب السندباد. ويبدأ التحريض ضد شهرزاد ، وتهتف المجموعة "الموت لشهرزاد" ويكون علي الزيبق في طليعة المضللين الذين يحرضون ضد شهرزاد.

وحينما يعلن السندباد أن "اليد التي أسقطت الظالم ستمتد اليكم بالعدل ، والسيف الذي أطاح بالرأس الطاغي سيظل مجرداً ليحمي الأمن والرخاء." (ص- 53). آنذاك فقط يستفيق الزيبق ليدرك لعبة السندباد فيقول له: "سندباد ، أنت تسعى إلى السلطة." (ص- 53). ويطالب المجموعة التي بدأت تهتف مات شهريار... عاش السندباد أن لا تنخدع فيقول لهم:

"لا ... إنكم مخدوعون... هذا الساعي إلى السلطة ليس منا ، إنكم مخدوعون به...

إن تفلت منكم هذه اللحظة ، فلن تمسكوا بها بعد الآن ، وستظل تقذفكم من يد سلطان إلى يد سلطان آخر." (ص- 54)

ويكون الوحيد الذي يتحقق حلمه هو السندباد الذي يقول لشهرزاد :

"لكني في الرحلة الثامنة التي لم تروها ، ولم أروها أنا وصلت إلى حلمي... تلك الرحلة كانت بين بوابة القصر وهذه الغرفة حيث سرير السلطان... الآن وصلت والحلم يتحقق بين يدي." (ص- 56)

واستطاع السندباد أن يطفئ بالخداع شعلة حملها الجميع من أجل مصالحه الذاتية. لذلك ولأنهم وقعوا فريسة الانخداع بادعاءات السندباد ، ولأنهم كانوا ضعفاء استطاع السندباد أن يطفئ جذور الثورة التي كانت لديهم ووضع على رأسه تاج السلطة (ص- 61) لتحقيق انتصارٍ هشٍ مسروقٍ كما وصفته شهرزاد إذ سيتفتت بين يديه حين يصيح الديك (ص- 62) ولكن شهرزاد حالما تبدأ بدورة جديدة مع السندباد ، وحالما يحل سندباد مكان شهريار طالباً من شهرزاد أن تسمعه حكاياتها ، لأنه لا يريد شيئاً سوى أن يسمع حكاياتها ، وهنا تنهار لأنه يكرر قصتها مع شهريار ، وما أن تبدأ الحكاية حتى ينام السندباد ، وتكمل هي قصتها :

"وكانت هنالك امرأة تعسة اسمها شهرزاد تغزل طوال الليل وهماً تتدفأ به... والمرأة تبقى ساهرة لتحكي وترى في الليل الممتد وتذبل روحها وجسدها مع هذه الجمرة المنطفأة ، لا شيء يوقظ فيها وهج الحياة. ميتة هي منذ الزمن الأول ، وتحمل جنازتها بين حدود الوهم وحدود الواقع. فلماذا تبقى المرأة البائسة لتحمل على زندها وعلى صدرها وعلى فخذها رؤوس السلاطين الملأى بالخدر الناعس." (ص- 60- 61)

وتقرر أن تنهي حكايتها الأخيرة وتوجه خنجرها بكلتا يديها إلى صدرها ، ويسمع صياح الديك وتسدل الستائر ، لتنتهي حياتها وتنتهي حكاية شهرزاد الأخيرة في الليلة الثانية بعد الألف.

ويثير المشهد الثاني من المسرحية قضية أساسية ترتبط بصلة الحاكم بالمحكوم ، كما أشار إليها على الزيبق ، فالحاكم الذي يوصد أبوابه ولا

يستمع إلى الناس ولا يتعرف مشاكلهم، فإنه سوف يقع فريسة الحكايات المضللة مثل تلك الحكايات التي كانت ترويها شهرزاد. لقد روت لشهريار حكايات عن ناسها، ولكنها كانت تروي حكايات عنهم، ولكن بشكل آخر. كانوا فرساناً وعشاقاً، بينما كان الواقع غير ذلك، كما وصفه الزيبق، إذ إنه واقع تفترسهم فيه أنياب العيش الطاحن. (ص- 48)

ويقول الزيبق لشهرزاد:

"كنا نسمع أن شهرزاد الزوجة الأخيرة للسلطان تجيد رواية الحكايات المشوقة، وهي تنقذ بها عنقها من سيف السياف، تلك كانت مغامرتك في غرفة نوم السلطان، أما نحن فإنّ حكايتنا في الدنيا شيء آخر، مليئة بالملح والمرارة، مذاقها لا يمكن أن يختلط بحلاوة لسانك." (ص- 49)

الحوار ولغته في المسرحية:

تبدأ المسرحية وتنتهي ونحن نكاد نستمع إلى أحاديث لشخصيات وكأنها تتحدث بلسان واحد، فلا نكاد نجد مستويات للتعبير تتفق مع مستوى الشخصيات التي قدمتها لنا المسرحية.

فلنستمع إلى البواب قائلاً:

"ماذا تريديني أن أفعل... أنا لست منهم، وأنا لست منكم، لا أستطيع أن أدعي البطولة ولكني لا أريد أن أكون ضحية. وحيث تمر العاصفة بي

أحاول أن أتشبث بأي شيء حتى لا ترميني العواصف، فأنا أضعف من أن أقف في طريقها." (ص- 50)

"(...) كنت أقف على الباب ونحن البوابين لا نقدر أن نكون في الخارج... ولا نقدر أن نكون في الداخل. ليس لنا موقع محدد، فماذا يضر، إذا اقتربت بكذبة يسيرة من موقع ما." (ص- 51)

إن هذه اللغة لا تختلف عن لغة شهرزاد ولا عن لغة السياف أو لغة علي الزيبق أو لغة السندباد. وتكاد لغة الحوار تقترب في مقاطع من المسرحية من الشعر وترتفع الايقاعات الموسيقية في بعضها إلى إيقاعات الشعر، مثل هذا المقطع:-

- "الزيبق: (لشهرزاد) من قتل شهريار؟
- السندباد: كان البواب هو الشاهد.. بواب السلطان روى لكم عن ضربة سيفي... ولم يتكلم من قبل، ولم يكذب... (باتجاه شهرزاد) فهل تصدقون من كذب طول الدهر؟
- علي شار: كانت تكذب.
- زدمرد: هي تكذب
- قمر الزمان: من كذبت طول الدهر... هل تتورع عن كذبة.
- علي شار: أَكَلَ خيالُك زهرةَ عُمْري.
- الزيبق: وامتص دمانا ليلون بالوهم ستائر غرف السلطان. كنا في الدنيا نسعى، لكن حملتنا تحت لسانها في ليلة العرس الدامي، وقفزت بنا إلى فراش شهريار. كنا هدية عرس السلطان.. ملأت

دنيانا بالعشاق وبالفرسان وبالألوان.. لنفتدي بأسانا عنقها... وما إن تصمت حتى نتساقط ثانية بين أنياب العيش المفترسة... كانت تلك اللعبة، إن تصنع من وجع القلب الدامي مضغة لأشواق الوهم القاسية الأنياب.كانت الليلات الألف قضبان السجن، وحكايات الخدروسياط السجان." (ص- 52)

ويلجأ جمال أبو حمدان إلى استخدام السرد القصصي، والذي جاء على شكل منولوج طويل على لسان شهرزاد، إذ إنه يستغرق ما يقرب من أربع صفحات (60- 63) وهذا الأسلوب يفقد النص المسرحي حيويته، إذ يمكن أن يستمتع القارئ بقراءته، ولكن لن يستمتع بمشاهدته. فالدرامة قول وفعل، وحينما يغلب عليها القول، وتصبح مناجاة ذاتية يهبط الفعل الدرامي إلى أدنى مستوياته.

انظر إلى المقطع التالي من مناجاة شهرزاد التي أشرنا إليها:

"لو أن ذلك الرجل علي الزيبق ومن معه كانوا أكثر قوة وصلابة.. لكن أيديهم تراخت. فجاء رجل جوال يحمل الأرض الغريبة، فأطفأ تلك الجمرة، وما زالت في يده منطفئة.. وضع على رأسه تاج السلطة ورأسه مرمي في حضني.. لو تراخت عضلات ساقي من تحته، لتدحرج الرأس المرخي من فوق سرير السلطان إلى الأرض، مثلما كان من أمر السلطان الأول... والمرأة تبقى ساهرة لتحكي وتروي في الليل الممتد، وتذبل روحها وجسدها مع هذه الجمرة المنطفئة. لا شيء يوقظ فيها وهج الحياة. ميتة هي منذ الزمن الأول، تحمل جنازتها بين حدود الوهم وحدود الواقع. فلماذا

تبقى المرأة البائسة لتحمل على زندها وعلى صدرها وعلى فخدها رؤوس السلاطين الملأى بالخدر الناعس." (ص- 61).

3- 2 القضبان (1987)

مسرحية القضبان مسرحية قصيرة من فصل واحد ، تعالج قضية مهمة ذات بعد إنساني فلسفي: فموضوعها هو الحرية ، التي هي مشكلة أبدية. إذ إنها كما قدمتها لنا المسرحية أزمة يصنعها الإنسان، وتتحقق إذا امتلك ارادته واتخذ قراره.

لقد كتبت المسرحية ونشرت في جريدة الرأي في المرحلة ما قبل الديمقراطية . وكانت هذه المسرحية ايذاناً بالخروج من مأزق ما قبل الديمقراطية أي مرحلة الأحكام العرفية.

وقدمت دعوة إلى الحرية ، وطالبت السجين والسجان بأن يأخذا الفرصة التي تقدمها لهما "الحرية" وهذا هو صوتها يقول:

- "هي: بل أعطى وهج ودفء الحرية.
- هو 2: فحرّرينا من....
- هي: لا حرية في داخل سجن.
- هو2: أنت تطلبي الكثير من أجل لحظة متعة.
- هي: لا متعة مع هذه القضبان.

- هو2: وهـذا السـجن المترامـي الأطـراف، المفتـوح الأرجـاء علـى الـدنيا، هـل نهدمـه؟! لا جـدران أقـوى منـك ومنـا، كـذلك هـذي القضبان الصلبة.
- هي: بـل هـذه جـدران مهدومـة، وقـضبان رخـوة. فأنـت أقمـت في نفسك جدراناً وفي نفسك امتدت هذه القضبان... ونفسك ميتة."

موضوع الحرية هـو المحـور الأساسـي للمسرحية ولكنـه يعتمـد علـى حـدث يتنامى مع الصراع بين السجين (هو "1") والسجّان (هو "2") هذا الحدث هو ترقب حضور الزوجة المختلف بشأنها، الشخصية التي ستزورهما، "حنان".

وهـي إذا كانـت زوجـة مختلفـاً عليهـا، فمـا ذلـك إلا لأنهـا رمـز للحريـة ولا لشيء إلا لأن السجين والسجان في النهاية همـا الإنسـان، همـا وجهـان لعملـة واحدة.

شخصيات المسرحية ثلاث وهي:

السـجين (هـو"1") السـجّان (هـو "2") وحنـان (هـي مـن خـارج السـجن عـن السجن كما يشير الكاتب).

وعلـى الـرغم مـن أن القـارئ يـدرك أن السـجين هـو شخـصية (هـو "1") والسجّان هو شخصية (هو "2") إلا أن اصرار الكاتب استخدام (هـو "1") و (هو "2") كان مقصوداً، لأنه أراد أن يوحي بأن هو ليس سوى إنسان واحد منشطر إلى سجين وسجّان. والكاتب يعرّف الزمن في مسرحيته بأنـه "أي يوم:- ليلة ونهار في أي زمان"، ولكن هذا لا يعني أن حدود الـزمن منغلقـة

في المسرحية... قوله هذا يعني أن امكانية حدوثها هي في الزمان المطلق للبشرية، وهذا صحيح من ناحية فكرية وفلسفية، ففكرة الحرية هي مأزق بشري يمثل أحد أوجه معاناة الإنسانية في كل العصور، أما الزمن المسرحي في مسرحية "القضبان" فإنه يكاد يلتقي مع المفهوم الأرسطي للزمن المسرحي باعتباره دورة يوم كاملة.

ولا شك في أنّ المقدرة على السيطرة على الزمن في هذه المسرحية يمثل بعداً مهماً. فالمسرحية تدور أحداثها في زمن لا يتجاوز اليوم الواحد، أحداث صراع في يوم تجسد حلم البشرية في قرون. والإمساك بالزمن بالطريقة التي رأيناها يجعلنا ينطبق عليها إلى حد ما على قول تنيسي ويليامز Tennessee Williams :

"إن الإمساك بالزمن الذي يأخذ مكانه في العمل الفني المكتمل هو الذي يعطي مسرحيات محددة الإحساس بعمقها وأهميتها وإذا لم يوفر عالم المسرحية لنا الفرصة لرؤية شخوصها في ظرف خاص من عالم بدون زمن، من ثم، في الحقيقة فإن الشخوص وأحداث الدرامة ستصبح بلا هدف، تافهة مثل اللقاءات والأحداث العابرة التي تمر في الحياة".[8]

إن الحدث الدرامي في هذه المسرحية ليس مجرد نشاط بدني في المسرحية، فطبيعتها الفكرية تستلزم تلك الحوارات الفكرية باعتبارها نشاطاً يدخل في صميم الحدث الدرامي. لقد تحدث جورج بيكر George P. Paker عن هذا الجانب قائلاً:

"في تعريفنا لكلمة درامي علينا أن نضمّن النشاط العقلي تماماً مثل النشاط البدني.... وليس النشاط العقلي ولا النشاط البدني دراميين في حد ذاتهما. فكلاهما يعتمد فيما لو وجدا أو وضعهما المؤلف – على إثارة عاطفة المشاهد".[9]

وتدور بين (هو "1") و (هو "2") و (هي) في هذه المسرحية، حوارات فكرية ثرية حول مفهوم الحرية واختيار الإنسان لها، ومسؤوليته تجاهها.

ففي هذه المسرحية يجسد الكاتب فكرة انهزام الإنسان الذي يعتنق مبدأ الحرية ولا يدافع عنها . وهكذا يكون السجان والسجين مهزومين لأن كليهما صرعى عدم وجود الحرية:

- "هو "1":أشك في ذلك، ربما كنا كلانا مهزومين.
- هو "2": لا يمكن... وأن وضعنا يؤكد ما أقول. فأنت السجين الآن وأنا السجّان، فلا بد أنني أنا المنتصر" .

يبدأ الحدث في هذه المسرحية بإعلان السجين لسجانه بأنه لا يعرف أن ينام لأن بداخله ضجيجاً لا يستطيع إسكاته.

إن هذا الموقف يكون نقطة البدء في تصعيد الحدث، فبينما السجان سيذهب للنوم يعلن السجين أن ليس باستطاعته أن يفعل ذلك "لأنهما وجهان لوضع واحد".

وهكذا يسير الحدث من خلال صراع بين إرادة السجين والسجان، ويصل الحدث إلى تعقيده حينما يكتشف السجان والسجين أنهما شبيهان تماماً بكل التفاصيل مع ندبة صغيرة إلى جرح قديم أعلى الساق اليمنى.

ويظل السجين محور العمل المسرحي إذ إنه المبادر، فهو الذي يقدم الاقتراح تلو الاقتراح لسجّانه، ويظل السجان رافضاً أي اقتراح لأن السجان متمسك بوهم اسمه السلطة وإن كان على حساب أشياء أخرى، فحالما يصبح الإنسان سجّاناً لم يعد يرى زوجته "لكن لا فائدة ذهبت مني، ذهبت إلى الأبد. فقدتها منذ أن أصبحت سجاناً هنا".

والزوجة في حقيقة الأمر هي رمز واضح للحرية، والكاتب في تقديمه للشخصية يزاوج مزاوجة واضحة بين شخصية المرأة الحقيقية والحرية.

ويكون آخر اقتراح يقبله السجّان هو أن يذهب لزيارة زوجة السجين، وتمت موافقته لأنه تخيّل أنه سيلتقي امرأة أخرى... ولكن المفاجأة أن المرأة هي نفسها الحرية... هكذا يهرب السجّان من الحرية... ليلتقيهما في مواجهته. كان العنوان هو العنوان نفسه... لماذا؟ لأن العنوان والبيت هنا هما رمز للوطن، فالسجان والسجين لهما العنوان نفسه.

- "هو "1": أعطيتك عنوان بيتي وأرسلتك إليه، لتقابل زوجتي وتسألها، فماذا في ذلك؟
- هو "2": بل كان عنوان بيتي أنا. وقابلت ... آه، عرّضتني لسخرية مُرّة، قابلتُ زوجتي أنا."

وكانت أوصاف زوجة كل واحد منهما متطابقة تماماً، لأن هناك حرية واحدة للسجان والسجين وليس أمامنا من سبيل سوى الترقب وانتظار زيارة المرأة السجن.

- "هو "2": ويلك، حتى الثوب، ثوب زوجتي تريد أن تدعيه لنفسك.
- هو "1": بل هي زوجتي، كل شيء يثبت أنها زوجتي أنا. وما علينا الآن إلا أن ننتظر قدومها....."

ونعيش معهما لحظات الترقب والخوف من عدم مجيئها وحينما تصلهما نبتدئ باكتشاف ملامح هذه الشخصية – الرمز ويصبح التساؤل مشروعاً "فمن أنت يا امرأة جاءت من طي الغيب ومن النسيان".

هذه المرأة كما تقول "أنا امرأة لا تغتصب".

وهي ترفضهما لأنها كما تقول "بل ارفضكما، من يحمل في داخله قضبان السجن ومن يحمل في داخله سوط السجان".

وهي امرأة "تعطي من نفسها لمن يكون جديراً بها ويحقق شرطها أن لا يبقى في النفس سجين أو سجّان".

وهنا تقوم بفضح النفس الإنسانية حينما تعلن أن السجّان والسجين هما شخص واحد. "بل واحد منقسم على ذاته.. متصارح في داخل نفسه. نفس واحدة في جسدين... أو جسد يحمل في داخله نفس ميتة في شطرين".

ولذا فإنها تأتي لتكون منقذة لهما وتعطيهما وهج الحرية ودفئها. ولكن السجان والسجين لا يستجيبان لهذا النداء ويطالب السجان بقتلها.

ويدور حوار بينها وبين السجين وتقول له:

"أنت سجين داخل نفسك... وعقيم فلا تقدر أن تزرع في رحم امرأة بذرة...لم يرم بك أحد في السجن.. بل أنت أتيت بنفسك...........تهمتك أنك كشفت في داخل نفسك عن كونك سجيناً وتريد سجناً... كنت تحمل في داخل نفسك سجنك، وما كنت لأكون زوجة لك، ولذا فإن قتل المرأة – الحرية – يصبح هدفاً لكليهما (السجين والسجان)."

- "هو "1": بل تقتلها أنت فسلطتك هذه تحميك.
- هو "2": بل نقتلها معاً فنحن في جهة، وهي في الجهة الأخرى هي الآخر، الوضع الآخر، الشيء الآخر، الموقف الآخر، ونكون معاً واحداً، وهي الآخر".

وحينما يصلان إلى هذا القرار، تختفي الحرية، ليكتشف هو "1" وهو "2" أنهما كانا يحاولان قتل نفسيهما.

وهكذا يصلان إلى النتيجة الناصعة ما قاله السجين:

"إن فقدتها، لا تقدر أن تسترجعها، ونحن الاثنان فقدناها. وسأبقى سجينك، وستبقى أنت سجاني. وبيننا هذه القضبان".

وحينما يقرر السجان أن يفتح باب القضبان بينه وبين السجين فإنه لا ينفتح ويكون جواب هو "1" على تساؤل السجان لماذا لا نقدر أن نفتحه قوله "ربما أن هذا الباب لا يفتح غير مرة، فإن اغلقناه علينا، لا نقدر ثانية أن نفتحه، فتحته ونحن أغلقناه علينا بايدينا".

وأعتقد أنه كان يمكن أن تقف ستارة المسرحية، لأنه بعد هذا الموقف يصبح الحوار باهتاً ولا مجال فيه لإثراء الموقف ولا يكسب الفكرة عمقاً أو بعداً إضافياً.

تحمل المسرحية فكرة نبيلة، وكانت معالجتها كما لاحظنا ناجحة في بنائها الدرامي. وقد بلغت النظر أن القصة فيها ليست واقعية، وليس مطلوباً أن يلتزم الكاتب بواقعية الأحداث لأن المسرحية كما يرى بسفيلد:

"ليست هي الحياة الواقعية ويجب ألاّ تغيب عن بالنا هذه الحقيقة مطلقاً. إنها الحياة الواقعية مصورة تصويراً انتخابياً منتحلاً وبقصد مخصوص... إن تصوير الحياة تصويراً فوتواغرافياً يبدو على التحقيق شيئاً غير حقيقي ولا صادق في المجالات المسرحية، والكاتب المسرحي لا يستعيد الحياة، بل هو يحاول التعبير عن الواقع، خالقاً انطباعاً أو ايهاماً بأن ما يحدث مسرحياً يمكن حقيقة أن يظهر في الحياة الواقعية"[10].

واستطاع الكاتب أن يبرز الفكرة الواقعية حول مفهوم الحرية بأسلوب غير واقعي وأحسبه قد نجح في ذلك.[11]

4- 2 "ليلة دفن الممثلة جيم" (1992)

أقنعة عديدة لوجه واحد

عرضت هذه المسرحية في مهرجان المسرح الأردني الثاني عام 1992 من إخراج جميل عواد وتمثيل جولييت عواد . وقد صدرت مترافقة مع العرض المسرحي . وهي مسرحية مونودرامة . وكما هو معروف إن المونودرامة هي: "درامة قصيرة لممثل واحد . وكان قد أصبح هذا الشكل الترفيهي شعبياً على أيدي روث درابر Ruth Draper وكورنيليا أوتيس سكينر Cornelia Otis Skinner.[12]

وعلى الرغم من أن نجاح المونودرامة يحتاج إلى امكانيات فائقة، لتحقيق بناء درامي قادر على استحواذ القارئ ومتابعة المشاهد، إلا أننا نرى أن هناك من ينتقدها . إذ يرى (حيدر سلوم) بأنها "تشكل وجهاً من أوجه أزمة المسرح العربي المعاصر وعقبة في طريق تأصيل تقاليد هذا الفن على الرغم من ثوب العصرية الذي ترتديه باعتبارها مستقاة من التأليف المسرحي الغربي الذي له ذلك التراث الهائل من التطور . فهي تقوم على أداء ممثل واحد يقدم عرضاً يحكي فيه ما يجري للشخصية الوحيدة التي يتقمصها والتي بُنيت عليها (المونودراما) في علاقاتها بعالمها المحيط، ويتحدث بلسان الشخصيات الأخرى التي تتطرق إليها تلك الشخصية والتي لا يراها الجمهور بل يتخيلّها بناء على وصف أو تقمّص الممثل الوحيد لها.

إنها تحكي الصراع وتقصُّه وتحرم الجمهور من رؤيته مجسَّداً على خشبة المسرح لافتقادها الحوار والشخصيات بل أيضاً لغياب العناصر الأساسية للدراما، ولا يتعدّى تأثيرها الانبهار المؤقت بقدرات الممثل إذا قُيِّض لها ممثل بارع، أو التعرف سماعاً على ما يقوله مونولوج باهت لحكاية أو قصة إذا تَنَطَّع لها ممثل ضعيف".[13]

وترتكز مسرحية "ليلة دفن الممثلة جيم" على شخصية مركزية شأنها شأن الأعمال المونودرامية . فبؤرة الانتباه المسرحي هي شخصية الممثلة جيم . وهي ممثلة متقاعدة، لم يبق لها إلا الذكريات التي تحملها للشخصيات التي مثلت أدوارها وأشياء تلك الشخصيات من أزياء وأقنعة، فكما تقول الممثلة جيم:

"تقمصت كل الأدوار، وأضعت بينها نفسي. وظلت روحي عطشى، تركض وراء سراب الارتواء. آه، من عطش الروح. وكل ما حصلت عليه في النهاية، خيط رفيع مشدود بين الذكرى والنسيان". (ص- 3)

إن شخصية جيم شخصية تعيش عالم القلق والاضطراب، شخصية تعيش الوحدة إلا من الهواجس والذكريات، شخصية تعيش لحظة الخوف والرعب من اللحظة القادمة، شخصية تعاني من النسيان القاسي والإحباط الذي يجعلها لا تعرف من هي:

"آه أيتها الممثلة جيم، من أنت الآن!

مشيتُ على خيط الأشواق، فما وصلت.

مشيتُ على خيط الدمع، فما وصلت.

مشيتُ على خيط الدم، فما وصلت.

كلها مشدودة، ومتوترة كسراط.

ولكن ما من وصول، وما من سقوط." (ص- 2)

وهكذا نجدها تصرخ:

"وفي النهاية، لا مكان أقف عليه لألتقط أنفاسي المخطوفة، ولأسأل نفسي؟ من أنا! فمن أنا؟" (ص- 3)

لقد كانت جيم تشعر وهي على خشبة المسرح بأنها تقف على قمة الدنيا، ولكنها بعد اسدال الستارة تشعر بانكماش خشبة المسرح، واتساع الأرض والدنيا من حولها اتساعاً يذعرها، وينكمش المسرح فتنكمش معه حتى:

"يضيق جلدي عليّ وتكاد روحي تختنق داخلي". (ص- 4)

هذا هو مأزق البطلة جيم وسر قلقها وتوترها . عيش فيه تناقض بين عالم المسرح وعالم الحياة، عالم الوهم والشخصيات التي تقمصتها وعالم الحقيقة. وحينما تصبح خارج المسرح، تكون قد حفرت بيدها قبرها، لا بل هي أحضرت قبرها معها:

"في آخر يوم لي على المسرح، قلت لهم، أريد تذكاراً في ختام حياتي المسرحية...

سألوني؛ ماذا تريدين؟

قلت: هذا الصندوق.

قالوا: إنه ليس صندوقاً إنه قبر.

قلت: أعرف أنه قبر، لكن لننسى ذلك، إن كانت هناك قدرة على النسيان". (ص- 5)

إن شخصية البطلة تحمل معها معاناتها لتصنع مأساتها وحصيلة هذه المعاناة هي دمار نفسي وروحي بل دمار يؤدي إلى موتها....

الموقف العام في المسرحية:

تسير مونودرامة الممثلة جيم في اتجاهين يتقاطعان ويلتحمان وهما:

1. شخصية الممثلة المحبطة ومعاناتها. فهي تصرخ بقولها "أنتن أنجزتن مجدكن قبل أن تمتن أما أنا" (ص- 38) إن معاناتها تقود إلى الاحتفال بليلة دفنها في المسرحية.

هذه الشخصية التي يبرز وكأنها شخصية مثلها مثل شخصيات مسرحياتها التي مثلتها أو كانت ستمثلها...

"أنت امرأة منا وأنت أيضاً ضحية، لخداع الكتاب والمخرجين، وتصفيق الجمهور. لكنك تبقين ضحية. مثلما كنا ضحايا لمخادعات التاريخ، وخداع السلاطين والفرسان والعشاق والأزواج" (ص- 38)

2. شخصيات المسرحية التي استدعيت من متحف التاريخ لتحمل معها قضاياها. وإن كانت تختلف في مستوى أهمية حضورها ولكنها أيضاً جميعاً تمثل دور الضحايا.

النساء هنا ضحايا أشكال مختلفة... ولكن ما يوحدهن أن الظالم هو الرجل، وهذا هو صوتهن يعلن:

"لكنك تبقين ضحية مثلما كنا ضحايا لمخادعات التاريخ، وخداع السلاطين والفرسان والعشاق والأزواج". (ص- 38)

وعلى الرغم من أن الكاتب يقوم باستدعاء أربع عشرة شخصية من نساء التاريخ، إلا أن الحضور الحقيقي كان يتمثل بشكل أكبر لزرقاء اليمامة وبنسبة أقل للأم الجالسة بجانب القدر ومعها أبناؤها الجوعى وقصتها المعروفة مع عمر بن الخطاب.

هاتان الشخصيتان تتقاطعان مع شخصية الممثلة جيم، التي كان إحباطها شخصياً، والتي كانت تطمح بمجد شخصي. أما هاتان الشخصيتان فإنهما تحملان معهما هموماً أكبر من الهم الشخصي، لأنهما تمثلان قضايا.

أما زرقاء اليمامة فتمثل الرؤية والرؤيا السديدة التي تنذر القوم من الأعداء ولا من يجيب. هذا صوت الزرقاء يقول:

"يا أهل يمامة شدوا قبضات الأيدي، وهزوا في وجه الليل فؤوس الأرض. الأشجار التي حملت من عرقكم قوت العمر، تمشي صوب مدينتكم. يا أهل يمامة قد تدهمكم أشجار الغابة، من لا يرى أبعد من نفسه، ستدوس الأشجار على جثته". (ص- 9)

تصبح رؤية ورؤيا الزرقاء ذات تضمينات معاصرة، فها هم الأعداء يدهمون الأرض العربية، في أكثر من موقع وتصبح "إسرائيل" هي الشجر المزروع بأيدينا:

"يا أهل يمامة حدقت بعين الشمس من مشرقها، حتى مغربها على هذي الأرض. ورأيت التاريخ ستاراً نسدله ما بين سقف لاكون، رمال الصحراء المحترقة. كانت خلف ستار التاريخ المسدول، تقطع الأشجار المروية بدمائنا، ويدحرنا الشجر المزروع بأيدينا". (ص- 10).

ويصبح رمز اقتلاع الرؤية عند الزرقاء هو انطفاء تاريخ الرؤيا عند اليمامة بل عند العرب هو رمز لعصور الجهل والظلام التي تحارب المعرفة.

أما شخصية الأم ذات الأطفال الجوعى، فإنها على الرغم من التسطيح الذي عرضت فيه شخصيتها إلا أنها كانت تحمل معها قضية الفقر ومسؤولية السلطان تجاهه في كل الزمان، فهي تدحض مزاعم الذين

يزيفون الحقيقة بقولهم إن السلطان أطعم أولادها ، وتصرخ في وجه من يقول ذلك:

"- هذا كذب.

لا يعرف أحد قصة الأطفال الجوعى... وقِدر الوهم.

ما مرّ السلطان، ولم يرجع.

ذبلت عيون الأطفال، وذابت في قعر القدر الأحجار.

لكن السلطان، ما مرّ، ولم يرجع.

ولد الأطفال لينتظروا. مات الأطفال وهم ينتظرون.

اعتادوا القِدر الفارغة وطبخة الحصى.

ولدوا. كبروا. شبوا. شابوا ،

ماتوا وهم ينتظرون، لينتظروا." (ص- 15)

إنّ المتتبع للشخصيات لن يجد فيها غنياً. إنها مجرد أسماء استحضرت من التاريخ ولكنها لم تثرِ النص، إذ أنها كانت عبئاً على القارئ، وكذلك فإنها أكثر ثقلاً على المشاهد لأنها في سياق الموقف العام الذي جاء، كان يكفي نموذج لامرأة واحدة أو اثنتين، ذلك لأن الكاتب حينما حاول توحيد

مآسي أربع عشرة امرأة في مأساة امرأة واحدة، كان يكفي أقنعة ثلاثة لتحقق الهدف....

البناء المسرحي في المونودرامة:

من الأمور التي تلفت الانتباه هذه المقدرة عند الكاتب على صنع المأساة بطريقة تتيح لنا التنبؤ بحصولها.

يقول زيلنسكي:

"والمأساة إبداع. نحن نحتاج إلى مِحنٍ تُخْلَق من أجل جاذبيتها الحكائية المقصودة وإمكانياتها الكاشفة. إن النظام الذي نفتقده في البحث يغدو نظاماً مُقاماً مرة أخرى من خلال التحكم الفنيّ: أجل، المعالجة البارعة. ومن طبيعة القصة الجيدة أن الموقف حيال النتائج يمكن أن يتذبذب حتى وقت متأخر جداً.

إذا اعتقدت أن بطلك إنسان مغلوب سلفاً، فسيكون من غير المناسب أن تكتب مشاهدَ تصوُّر الخط الجيد أو المزاج المتبدِّل. إن ذلك التحديد هو الذي يقبله الكاتب المسرحي التشاؤمي."

إن هذا الحديث يكاد ينطبق على البناء الدرامي للحدث في مونودرامة جمال أبو حمدان هذه.

فالكاتب هنا كاتب متشائم . وهو يقدم لنا مأساة، تضج جوانبها بروح الفاجعة المأساوية:

فمنذ الأسطر الأولى يطالعنا هذا الحس المأساوي

"في يوم الفرحة والأشواق

تدهمنا ذكرى موتانا

فيهل الدمع من الأحداق.

في يوم الندب على الموتى

يدهمنا النسيان القاسي

ويفجّر ضحكاً في الأعماق." (ص- 1)

إذن منذ الصفحة الأولى تتبدّى لنا الروح المأساوية، ويُطل رأس البطلة المأساوي بارزاً.

"أين أنا؟ ومن أنا!

ما عدت أعرف.

لولا هذا الخيط الرفيع الواهي، الذي يفصل ما بين الذكرى والنسيان... وكلاهما قاسٍ لكنه الخيط الوحيد، الذي ما زال قادراً على أن يشدني

إلى الحياة. خيط واحد دقيق. تظنين أنك تخطيته، أو قطعته، ثم تحسّين به يلتف على عنقك يخنقك. خيوط تلتف على بعضها ولا نسيج يتم، تلتف وتمتد". (ص- 2)

وها هي تمشي على خيوط الأشواق والدمع والدم فلا تصل، وكل ما تحصل عليه في النهاية "خيط رفيع مشدود ما بين الذكرى والنسيان". (ص- 3)

وهي ترى أنها "وبالنهاية لا مكان أقف عليه لألتقط أنفاسي المخطوفة ولأسأل نفسي؟ من أنا! فمن أنا". (ص- 3)

من هنا إذن تبدأ خيوط الحبكة الدرامية، من هذا القلق وهذا الخيط الواهي الذي يفصل ما بين الذكرى والنسيان، إن الذكريات هي أكثر من أحداث مرت إنها أحياناً تكون مثل سكين يحفر الذاكرة وينبش زواياها لتهبط على النفس ثقيلة، وها هي تأتي بشواهد الذكرى معها، ها هو الصندوق التابوت أمامها وعلى الرغم من أنها أرادته صندوقاً إلا أنه ظلّ قبراً! (ص- 8)

ويرتفع هذا الإحساس لدى الممثلة جيم التي تحاول عبثاً أن تصل الماضي بالحاضر بين أن تجعل العالم مسرحاً أو تجعل المسرح عالماً، وهكذا تصل في رحلتها النفسية هذه إلى حصاد "كمشة من الأوهام، راحت تنفلت من أصابعي الواهنة، وتنسج من حولي مثل نسيج العنكبوت، وأنا عالقة بها أخيراً، تعلقت بخيط واهٍ من خيوط هذه الشبكة". (ص- 20)

وهكذا يسير الكاتب في تصعيد موقفها النفسي الذي يوحي بالفاجعة حينما تقول الممثلة جيم:

"أما أنا فلا نهاية، ولا أحلام، بل كوابيس متصلة. تمتد في حياة الممثلة جيم، والإنسانة جيم، معاً.

من قال إنهما مختلفتان!

أفترقا طوال العمر، واحدة مع الجمهور، وواحدة مع ذاتها.

وها هما تلتقيان معاً عند النهاية.

لكن أية نهاية. النهاية التي حلمت بها، لم أقدر أن أحققها،

بل تدخلّن كلهن فيها. ودفعتني إليها.

منذ الليلة الأولى، وحتى الليلة الأخيرة... وكل الليالي بينهما،

كن كلهن ينمن على مخدتي، وينغلن في فراشي...

فمن هن؟ .... ومن أنا؟". (ص- 22)

وبعد أن تزورها تلك الشخصيات التي خابت أمالهن بطريقة أو بأخرى، فإنها تتوحد معهن في خيبة الأمل هذه وتصبح الأقنعة جميعها ليس إلا قناعاً واحداً هو قناع المأساوية التي يصل بها الكاتب إلى ذروة الحدث... الذي هو في محصلته دمار نفسي وروحي لهذه المرأة الممزقة. وفي حوارها مع زرقاء

اليمامـة تـصل إلى ذروة الحـدث الـذي فيـه تقـرر الممثلـة جـيم أنهـا جـاءت بالصندوق – القبر كـي تـدفن فيـه تاريخهـا المسرحي بـل تُـدفن فيـه، لنتـائج هذا الحوار الذي يصل فيه الحدث إلى الذروة.

"- أعرف. أعرف يا زرقاء اليمامة.

- ومع هذا قبلت تمثيل الدور.

- ليس الأمر بيدي. هم يكتبون الأدوار ويخرجونها. وأنا أمثلها.

قدّري موقفي

وبدل أن تبكي على صدري، كنت أنتحب على كتفها. فتهدهدني.

حتى سألتني في ليلة: لماذا جئت بهذا القبر إلى غرفتك؟

كان القبر معداً لدفني، بعد أن أطفأوا في الرؤيا.

- أجبتها من بين دموعي: جئت به لأدفن فيـه تـاريخي المسرحي، يـا زرقـاء اليمامة.

فخرجت، ولم تعد تأتي." (ص- 32)

ويبدأ هذا الحدث بالهبوط حينما تقرر أن تلك الشخصيات ما عدن يأتين لها ، إذ إنّ كل اللواتي قامت بأدوارهن كن ميتات، ولذا فإنها باتت تدرك الفاجعة... إنهن سيزرنها للمرة الأخيرة.

"(تنهض من جانب الصندوق القبر، وتدور في وحشة المكان).

كلهن ذهبن، وتركنني وراءهن. وما عدن يأتين.

ومرت الليالي.

لم تعد لي غير وحشة هذه الوحدة.

خرجتُ من المسرح... وما دخلتُ الحياة.

وما عدتُ أنتظرهن.

عرفت أنهن لن يأتين ثانية ، إلا معاً. كلهن، ومرة واحدة، وستكون المرة الأخيرة." (ص- 39)

وهكذا تكون النتيجة... يأتين في الزيارة الأخيرة ليصفين حسابهن معها ويعلن لها "لن نرتاح في قبورنا ، إلا إذا ارتحت أنت في قبرك". (ص- 39)

وهكذا نصل إلى خاتمة الحدث بعاقبته المتوقعة:

" – وكانت ظلالهن متطاولة على الجدران بملامحهن الشاحبة. قلتُ لهن؛ أرجوكن. أنا اعتزلت. تركتكن، فاتركنني. أريد أن أعيش البقية الباقية من حياتي.

- صرخن؛ لا حياة لك خارج المسرح. ولا حياة لك بدوننا.
- أنت الآن، ميتة تنتظر الدفن.
- فلماذا لا ترتاحين في قبرك!
- ميتة أنتِ. فلماذا تؤجلين دفنك؟
- أنتِ أخرجتنا من قبورنا. ونحن سنعيدك إلى قبرك." (ص- 39)

وتكون الخاتمة هي هذا الموت حيث تعترف الممثلة بأنها ميتة تنتظر الدفن ولتكون خاتمة المونودرامة عبارة مكتوبة على الصندوق – القبر تقول:

"هنا ترقد برحمة الله الممثلة جيم، التي ولدت ما بين الدور والدور التالي، وماتت ما بين الشخصية والشخصية، وعاشت ما بين الوهم... ووجه الوهم الآخر. فسبحان الحي الباقي." (ص- 41)

لا شك في أن الكاتب كان موفقاً في بناء الحدث الدرامي في هذا العمل. ولكن لا يمكن تجاهل العناصر الأخرى التي تقود إلى بناء درامي متكامل . فقد اعتمد الكاتب في حواراته على لغة شاعرية، كانت تطول وتصبح أحياناً أشبه بالمناجاة . وهذا ما يؤثر على دراميتها، فاللغة الدرامية تحتاج إلى تفاعل لا يطول فيه الحديث من طرف واحد / أو صوت واحد. وكان بإمكان الكاتب أن يقوم بتكثيف تلك الحوارات – أو أشكال

المناجاة، تماماً كما كان بإمكانه اختصار وجود الشخصيات التي لم تثرِ العمل فنياً ولا فكرياً.

إن المونودرامة هذه عمل يمكن أن يكون أكثر نجاحاً لو أخذ شكل العمل المسرحي، وبخاصة أن مسرحية العمل كانت ممكنة . وكان يمكن آنذاك الاستفادة أكبر من الشخصيات العديدة التي تم استدعاؤها، مما يحقق أنماطاً من الصراع أكثر ثراءً، وشخصيات أكثر اكتمالاً بحيث تستطيع طرح القضايا بشكل أكثر عمقاً، مما يفسح المجال أمام استثارة القراء أو المشاهدين.

3- ظواهر فنية وفكرية عند جمال أبو حمدان

1- 3 التاريخ والتراث في مسرح جمال أبو حمدان:

من الأمور المثيرة للانتباه شغف جمال أبو حمدان باغتراف شخصياته الأدبية من حضن التاريخ أو التراث، وتبرز هذه الظاهرة أمام المتتبع لأعماله القصصية والمسرحية.

ولا شك في أن استحضار مثل هذه الشخصيات التي دأب جمال أبو حمدان على استدعائها مثل شخصية شهرزاد وشخصيات ألف ليلة وليلة في مسرحية "حكاية شهرزاد الأخيرة في الليلة الثانية بعد الألف"، وشخصية ماري انطوانيت في مسرحية "علبة بسكويت لماري انطوانيت"، وشخصية

زرقاء اليمامة في مسرحية "احتفال بموت زرقاء اليمامة" والشخصيات العديدة التي استدعاها في مسرحية "ليلة دفن الممثلة جيم" كلها تؤكد على هذا الشغف الذي يجعله يستحضر تلك الشخصيات التاريخية والتراثية في أكثر من عمل. واستحضار الشخصيات التاريخية والتراثية، وإكسابها لوناً من المعاصرة يتيح للكاتب فرصة للتعبير عن آرائه وافكاره بحرية أكبر والعودة إلى استحضار شخصيات تراثية وتاريخية، أو معالجة أساطير تم معالجتها سابقاً، أسلوب راسخ في عالم المسرح عالمياً وعربياً.

ونشير إلى أن كُتاباً مثل توفيق الحكيم وعلي أحمد باكثير وصلاح عبد الصبور وعزيز أباظة وغيرهم قد استخدموا هذا الأسلوب، بحيث يوفر إمكانيات توظيف هذه الشخصيات وإكسابها دلالات ذات معانٍ إنسانية معاصرة.

ولا ريب في أن علاقة التاريخ والتراث بذاكرة المتلقي (القارئ أو المشاهد) أساسية، إذ إن جزءاً ليس يسيراً من بنية شخصية المتلقي يعود إلى عناصر تراثية تاريخية.

ما الذي يهدف إليه جمال أبو حمدان باشتغاله على شخصيات تراثية تاريخية؟ أعتقد أن أبو حمدان يعي أن هذه الشخصيات أخذت منحنى نمطياً ثابتاً في وعي المتلقي بشكل عام. ومن ثم فهو يقوم مرة بخلخلة هذه النمطية التي تلبست بها الشخصية ليفتح المجال أمام المتلقي للتفكير بأبعاد أخرى. فمثلاً تتوقف عادة ذاكرة المتلقي وتفكيره عند الليلة الأولى بعد

الألف (في ألف ليلة وليلة)، لكن جمال أبو حمدان يثير المتلقي ويفتح نافذة خياله وتفكيره على ما حدث، أو يحدث في الليلة الثانية بعد الألف.

هذا إضافة إلى إشارته إلى أن ثمة عناصر إنسانية هي في صميم الإنسان وأنها تنتقل معه من عصر إلى آخر مثل الشجاعة، الانتهازية، الحب، الحرية .... إلخ.

وبهذا فإن جمال أبو حمدان يشير دائماً إلى إمكانية هدم وإعادة بناء ما تم ترسيخه في الذاكرة.

يشكل عام 1974 وهو تاريخ كتابة "حكاية شهرزاد الأخيرة في الليلة الثانية بعد الألف" وعام 1992 وهو عام صدور "ليلة دفن الممثلة جيم" تاريخاً عمره ثمانية عشر عاماً... يستدعي التساؤل:

ما هو تأثير هذه السنوات الطويلة على أسلوب جمال أبو حمدان المسرحي؟

إن مونودراما "ليلة دفن الممثلة جيم" تبدأ عملياً من حيث ابتدأت مسرحية "حكاية شهرزاد الأخيرة...." بل إنها تبدأ من نفس النقطة ولكنها تتراجع عنها في أمور كثيرة.

لقد بدأت حكاية شهرزاد كما رأينا من نهاية حكاية ألف ليلة وليلة لتبدأ بالليلة الثانية بعد موت شهرزاد وتبدأ بحضور شخصيات ألف ليلة وليلة لتعيش الحدث في الليلة الثانية بعد الألف.

وتبدأ حكاية الممثلة جيم كذلك بعد نهاية حياتها على خشبة المسرح وبعد موت خشبة المسرح في حياتها . وتبدأ بحضور شخصيات مسرحياتها . وتنتهي خاتمة شهرزاد بانتحارها. كما تنتهي مونودرامة الممثلة جيم بموتها أيضاً.

إذن ، ماذا تقدم المونودرامة من جديد؟!... إنها شكل آخر لمسرحية 1974 ، ولكنها تتوانى عنها بأنها مونودرامة لم تستطع توظيف كل الشخصيات التي استحضرتها ، ولعل رغبة جمال أبو حمدان في التجريب هي التي أوقعته في كتابة المونودرامة ، على الرغم من أن المسرح العربي ما زال بحاجة ماسة إلى تأصيل الأعمال المسرحية قبل أن يلتفت كُتابنا إلى مغامرة التجريب.

إن هذا القول لا يهدف إلى الحد من حرية الكاتب وإبداعه ، ولكننا نلحظ من خلال هذا النص المونودرامي أنه لم يخط بفن جمال أبو حمدان المسرحي خطوة أو خطوات إلى الأمام ، مع أن إمكانيات الكاتب كبيرة.

2- 3 الروح المتشائمة في الأعمال المسرحية

يغلب على أعمال جمال أبو حمدان روح التشاؤم ، فهو يعبر في مسرحية "حكاية شهرزاد الأخيرة" عن إحباطات الشعب – بسطائه على وجه الخصوص – ويظهر موت أحلامهم. هذا الموت الذي يسهمون به أحياناً لسذاجتهم وانخداعهم بأقوال معسولة من ذوي السلطان. ويظل في رؤية جمال أبو حمدان أن المسافة بعيدة بين الجمهور وبين تحقيق إرادتهم ، لأن

الذين يمكن أن تتحقق لهم فقط هم الانتهازيون والتجار أمثال السندباد الذين يمكن أن يتأجروا بكل شيء، ويجهضون حلم التغيير والثورة. وكان هذا واضحاً في الانقلابات العربية، التي يمثل السندباد رمزاً لها. وليس غريباً أن يكون أول ما فكّر فيه السندباد عند استلامه السلطة أنه أمر البواب أن يختار سيّافاً آخر يجلس على باب الغرفة، كما طلب من الخادم أن يذهب الحرس وراء الجميع حتى بيوتهم ومراقبة واعتقال الزيبق. (ص58- 59).

وهذا هو شأن الأنظمة القمعية غير الديمقراطية التي يكون حكمها بوليسياً متعسفاً ولا تسمح بالرأي الآخر.

وإذا انتقلنا إلى مسرحية "علبة بسكويت لماري انطوانيت" نجد أنها تحمل روحاً تشاؤمية تكاد تلتقي مع روح مسرحية "حكاية شهرزاد الأخيرة" التي تنتهي بإعدام الطفل "رمز المستقبل" معبرة بذلك عن احباط عبّر عنه الراوي المرافق في نهاية المسرحية وكذلك حال مونودرامة "ليلة دفن الممثلة جيم" فإنها تنتهي بموت الممثلة وهي محبطة.

أما مسرحية القضبان، فإنها كذلك تنتهي بغياب الحرية ومحاولة قتل السجان والسجين نفسيهما، ويحكما على نفسيهما بالسجن الأبدي. إن هذه الرؤى التي حفلت بها مسرحيات جمال أبو حمدان الأربع لها مبرراتها . فالكاتب يمتاح مادته من واقع عربي مأزوم ومهزوم. وتواريخ كتابة مسرحياته جاءت كلها بعد هزيمة 1967 التي فيها تتوالى الانتكاسات والهزائم العربية سياسياً واجتماعياً واقتصادياً. لذا كانت روح الكاتب المتشائمة تعبيراً عن واقع عربي مهزوم لا يولّد إلا الألم والمرارة.

3- 3 حضور المرأة في أعمال جمال أبو حمدان

مما يثير انتباه أي دارس لأعمال جمال أبو حمدان الحضور الكافي للمرأة في أعماله المسرحية . فأعماله الأربعة التي درسنا ، تكرس حضور المرأة بشكل واضح، وينبع من طبيعة الفكر الذي يسيطر على المسرحيات. إن رؤية جمال أبو حمدان تقتضي وجود نماذج ومواقف للتعبير عن الظلم، والمعاناة ، والإحباط، والحرمان . لذا لم يجد أفضل من المرأة تعبيراً عن ذلك. وشخصياته الرئيسية مثل شهرزاد ، والممثلة جيم، وزرقاء اليمامة ، جميعها تعبر عن شكل من أشكال المعاناة والإحباط.

وفي جانب آخر لا يفوته أن المرأة ليست دائماً مظلومة بل بإمكانها أن تمارس الظلم إذا ما أتيحت الفرصة لها . فكان نموذج ماري انطوانيت مثالاً على ذلك. ولا شك في أن حضور المرأة عند جمال أبو حمدان بهذه الطريقة يشكل الظواهر المميزة لأعماله الأدبية بشكل عام والمسرحية بشكل خاص.

4- خاتمة

يمثل جمال أبو حمدان أهم كاتب مسرحي في الأردن من خلال مسيرته في الكتابة المسرحية التي تزيد على ربع قرن . ولعل أبرز الظواهر التي يمكن للدارس ملاحظتها هو اعتماده في شخصياته المسرحية على التاريخ والتراث مثل شخصيات شهرزاد وزرقاء اليمامة وماري انطوانيت وغيرها.

واستطاع جمال أبو حمدان توظيف تلك الأحداث التاريخية أو الشخصيات لإكسابها دلالات جديدة تعبر عن مواقف وقضايا إنسانية حية.

إن أي دارس لأعمال جمال أبو حمدان، تشد انتباهه هذه الظاهرة المتمثلة باستناده في كثير من أعماله على التاريخ والتراث، بالإضافة إلى ظاهرة التشاؤم في أعماله، إذ إن معظمها تنتهي بالموت أو بالانتحار.

وتظل المرأة في كل أعماله سواء أكانت – حقيقة أم رمزاً – مسيطرة ، ذلك لأنه يتناول في معالجاته قضايا الظلم والاضطهاد والمعاناة . والمرأة خير من يمثل ذلك في مجتمعنا العربي.

وعلى الرغم من الملاحظات التي طرحناها أثناء تحليلنا للمسرحيات، إلا أنه يمكن القول أن جمال أبو حمدان استطاع أن يقدم بناءً فنياً ناجحاً في مجمله. كما استطاع الإفادة في حبكات مسرحياته من المفهوم الكلاسيكي للحبكة. واستطاعت معظم مسرحياته أن تقدم محاور صراع بإمكانها أن تشد القارئ أو المشاهد إليها.

الهوامش

* لعل طريقة أداء المونودرامة، تجد لها صلة في تراثنا الشعبي وذلك من خلال الحكواتي أو شاعر الربابة الذي كان يروي قصص أبو زيد الهلالي، وعنترة وغير ذلك. وتحفظنا الأساسي على المونودرامة ليس لأننا ضد التجريب ولكن لأننا مع الأولويات، فالمونودراما فردية، ولا تفسح المجال للبعد الجماعي في التجربة المسرحية.

[1] Encyclopedia Britannica, Vol 5, 15th Edition (Chicago: Encyclopedia Britannica, Inc: 1979) (p. 980).

[2] أريك بنتلي: "الحياة في الدرامة"، ترجمة جبرا ابراهيم جبرا (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر) (ص 81).

[3] الارديس نيكول: المسرحية العالمية جـ 5 ترجمة د. نور شريف (القاهرة – المؤسسة المصرية للتأليف والأنباء والنشر 1966) (ص 344).

[4] أريك بنتلي – مصدر سبق ذكره (ص 16).

[5] المصدر نفسه (ص 34).

[6] أرسطو طاليس – فن الشعر. ترجمة عبدالرحمن بدوي (القاهرة: مكتبة النهضة المصرية – 1953) (ص 29).

[7] لويجي برانديللو: "الفعل المحكي" فن كتاب نظرية المسرح الحديث. تقديم وتحرير اريك بنتلي. ترجمة يوسف عبدالمسيح ثروت (بغداد: دائرة الشؤون الثقافية العامة، 1986) (ص 151).

[8] المصدر نفسه (ص 150)

9 Tennessee Williams: "The Timeless World of Play" Eurupean Theories of the Drama edited by Barrett Clark (New York: Crown Publishers 1968) (p.p 528-29).

[10] George P. Baker: "The Essentials of Drama "Eurupean Theories of the Drama Op.Cit. (P. 479).

[11] روجر م. بسفيلد: "فن الكاتب المسرحي للمسرح والاذاعة والتلفزيون". ترجمة دريني خشبة (القاهرة: دار نهضه مصر للطبع والنشر 1987) (ص 243).

[12] جمال أبو حمدان: "ليلة دفن الممثلة جيم" (عمان: أزمنة للنشر والتوزيع 1992).

13 H.L. Yelland, S.C. Jones & K.S.W Easton: "A Handbook of Literary Terms". (Boston, The Writer, INC. 1980) P. 122.

[14] حيدر سلوم: "حول تأصيل التقاليد المسرحية" مجلة الفكرالعربي / تموز – أيلول 1992، العدد 69 السنة 13 (ص179).

[15] جون فون زيلنسكي "المأساة والخوف": لماذا لا يحالف النجاح الدراما المأساوية الحديثة. ترجمة عارف حذيفه (دمشق: وزارة الثقافة والإرشاد القومي: 1982) (ص 122).

[16] انظر على سبيل المثال شخصية امرؤ القيس / "السندباد البحري" في قصتيه المنشورتين عام 1970 في مجلة مواقف العدد 10 / السنة الثانية، من ص 71- 75 تموز – آب 1970، وانظر القصة المنشورة في جريدة الدستور عدد 1993/2/13 بعنوان "حلم عروة بن الورد".

الباب الرابع : في الثقافة



الفصل العاشر

الهوية القومية والأدب العربي[3]

---

[3] ***محاضرة بدعوة من وزارة الثقافة السورية على هامش معرض دمشق الدولي للكتاب – دمشق أكتوبر 2003*** ونشرت في ، مجلة الكاتب العربي ، السنة 20 العدد (65-66) تموز –كانون الأول 2004(دمشق)

الباب الرابع : في الثقافة

الفصل العاشر

الهوية القومية والأدب العربي

قبل أكثر من ثلاثين عاماً احتفل العرب من المحيط إلى الخليج بانتصار تشرين الذي أعاد للعربي جزءاً من اعتباره بعد هزيمة حزيران عام 1967 .فلم تكن حرب تشرين سوى تعبير عن الطموحات في استرداد كرامة الإنسان العربي الذي اهتزت قناعته بالأيدلوجيات السائدة .

وكانت وسائل الاتصال المقروءة والمسموعة والمرئية تشدو بهذا الانتصار العربي الجزئي، وعبر عنه الكتاب والأدباء شعراً وقصاً ومسرحاً ومقالة.

ولكن بعد هذا الانتصار المحدود توالت الإحباطات والهزائم العربية السياسية والاجتماعية والنفسية، وذلك عبر محطات رئيسة هذه مجرد أمثلة عليها:

- اشتعلت الحرب الأهلية اللبنانية - إذ يقتل الأخ أخاه - لتستمر سنوات طويلة ويتخللها الغزو الإسرائيلي للبنان واحتلال جنوبه ومجازر صبرا وشاتيلا وخروج المقاومة الفلسطينية من لبنان .

- قام السادات بمبادرته لزيارة الكيان الإسرائيلي لتشكل شرخاً في الساحة السياسية العربية ، وإحباطا مذهلاً لدى الإنسان العربي الذي طالما اعتبر مصر مصدر القوة والمنعة العربية .
- احتلال صدام للكويت وحرب الخليج الثانية ومعها انقسم العرب إلى معسكرين.
- توقيع اتفاقات أوسلو وما تلاها من توقيع اتفاقيات سلام .
- الحرب الخفية في الجزائر بين التيار السلفي والحكومة ، وقد أوقعت آلاف الضحايا ، يفوق عددهم ما يسقط في حروب رسمية بين دولتين متحاربتين .
- خضوع عدد من الدول العربية للحصار مثل ليبيا والعراق والسودان وتصنيف العديد منها حامية وحاضنة للإرهاب ، وهذا فاقم شعور الإنسان العربي بالعجز والقهر والظلم والإحساس بالتعرض لمؤامرة دولية.

هذه المحطات وغيرها باتت تظلل الحياة العربية ، وصارت كثرة المآسي والإحباطات كأنها علامة لروتين يومي لدى المواطن . لقد أمسى اليأس في الشارع العربي كبيراً وخانقاً ، واهتزت قناعات كثيرة ، وما كان أقرب للعقيدة أصبح أقرب للوهم . وغدا الحديث عن الواقعية والتصالح مع المتغيرات الدولية أمراً مقرراً في أدبيات الخطاب العربي اليومي، نقرؤه ونسمعه ونشاهده في وسائل الاتصال الجماهيرية العربية كل يوم : فالكيان الصهيوني بات إسرائيل التي وجدت لتبقى ، والشهداء صاروا انتحاريين والمقاومة باتت إرهابا ...الخ .

إذن بلغ التشرذم العربي منتهاه ، وفقد النظام العربي جدواه، وتساءل الناس :

ما فائدة القومية العربية ؟ما جدوى الجامعة العربية إذا كانت لا تخدم الأمة في وقت محنها ؟ الأنظمة الإقليمية وقفت مسرورة لأنها تعزز كياناتها القطرية بعيداً عن هاجس الوحدة والتضامن والمسؤولية ، وتفك ارتباطها بالقضايا القومية الكبرى كاحتلال فلسطين والجولان والنزاعات المحلية كالسودان والصحراء المغربية . وبات كثير منها منشغلاً بمسائل عنف وصراعات داخلية، مكسوة أحيانا بأثواب عقائدية ما كان لها أن تنتقل إلى العنف في ظل مجتمعات ديمقراطية تحقق للمواطن الحرية والعدل وتصون الكرامة .

وهل لنا أن نتخيل وقوف أحد الكتاب العرب في إحدى الفضائيات العربية مدافعاً عن فكرة الاستعمار واحتلال الأمريكان والبريطانيين للعراق والترحيب به؟، وقبلها كان الكاتب نفسه قد طالب بوقف الانتفاضة المباركة في فلسطين . وقفت مشدوها كغيري من الناس البسطاء لما أسمع ، كان ذلك الكاتب نفسه يوماً ما أحد المنافحين عن الفكرة القومية ومن أشد المقاتلين ضد الاستعمار والصهيونية والرجعية ... ماذا جرى إذن خلال عقود من الهزائم التي تقود الفرد إلى الانتكاس وتعود النفس على الانهزام؟؟وتحوّل كاتب مناضل ذات يوم إلى صوت مهزوم بدعوى العقلانية والواقعية وحرية الرأي؟!!

وفي المقابل نجد ردود فعل من أناس عاديين يتصلون بالفضائية ويقولون لها من أين وجدتم هذا الصوت الناشز ؟

وهل ماتت القومية العربية ، كما كتب فؤاد عجمي الأمريكي اللبناني الأصل وغيره من الكتاب الأمريكيين الذين نعوا للعالم القومية العربية؟ وهل طغت الهويات الإقليمية عليها بحيث لم يعد للهوية القومية وجود ؟

هناك مؤشرات تقودنا إلى غير ذلك تماما :

- الانتفاضة الأولى- انتفاضة الحجر – عام 1987 التي ردت للعربي بعضاً من اعتباره، وتفاعل الشارع العربي معها بطريقة ردت إليه الروح والأمل.
- المقاومة اللبنانية التي قدمت مثالاً رائعاً في التضحية قادت إلى انسحاب إسرائيل مهزومة من الجنوب اللبناني .
- تحرك الشارع العربي عقب انتفاضة الأقصى في أيلول 2000 من المحيط إلى الخليج وليصبح محمد الدرة رمزاً وإلهاما للكتاب، ولتسري حرارة الشعور القومي بين أطفال الوطن العربي كما كانت تسري في الخمسينات.

تبدأ خيوط المؤامرة على العراق بدعوى نزع أسلحة الدمار الشامل منه وتنتهي بالعدوان عليه واحتلاله.....ويغضب الشارع العربي والعالمي . ويتابع المواطن العربي عبر الفضائيات العدوان الأنجلو- أمريكي على العراق. وتظهر ثانية هويته القومية ، على الرغم من القمع والحظر على تفاعله مع

هذا الحدث القومي الجلل . إذ أصبح مطلوباً بعد أحداث سبتمبر 2001 في واشنطن ونيويورك من الأنظمة العربية - التي باتت مهددة بتهمة الإرهاب- ألا تسمح لأحد بالتعبير عن رفضه لمواقف الولايات المتحدة الأمريكية، أو دعمه للانتفاضة بل طالبت بوجوب الإذعان لمطالبها وتبني أيدلوجيتها ولغتها .

يبدو لنا أن ما قدمناه يعتبر مدخلاً طويلاً، ولكنه يصبح مهماً في ظروف الانهيارات والتراجع عن المسلمات، ويصبح طرح بعض الإشارات مهماً ، لكي نفهم حقيقة الهوية القومية حيث كثر الواهمون القائلون باندثارها، وحيث ساد عدم التفريق بين والهوية السياسية و الهوية الثقافية التي تعطي للشخصية القومية أبعادها .

ولنبدأ في تعرف بعض المفاهيم ذات العلاقة .

الهوية :

إن الهوية، ببساطة، كما يعرفها اليكس ميكشيللي عبارة عن " مركب من العناصر المرجعية المادية والاجتماعية والذاتية المصطفاة التي تسمح بتعريف خاص للفاعل الاجتماعي"(أليكس ميكشيللي، الهوية. دمشق: دار الوسيم، 1993، ص 169). فهي بذلك تعطي الإنسان خصائصه الأساسية التي تحدد أسلوب تفاعله مع المحيط الخارجي .

وبما أنها مركب من عناصر متفاعلة وهذا التفاعل يحصل في سياق الزمن ، فهي بالضرورة متغيرة، في الوقت ذاته الذي تتميز فيه بثبات عناصر أساسية محددة فالهوية أحد متغيرات الشخصية الإنسانية .

ويرى أحد الكتاب العرب أن " ... الهوية ممارسة وسلوك، قبل أن تكون تصوراً ذهنياً، ومن خلال الممارسة تتكون الهوية وتثرى. نعم، هناك سمات عامة لأية هوية متحدث عنها، ولكن هذه السمات تكتسب من خلال تفاعل الجماعة وليس من خلال التركيز والانتقاء لعناصر دون أخرى من عناصر الهوية الثقافية، وتثبيت هذه العناصر إلى درجة السمو المطلق، والقداسة المفترضة. " (تركي الحمد : 1999 ص: 19)

مفهوم الثقافة العربية:

يعرف تايلور الثقافة بأنها:

" ذلك الكل المركب الذي يتضمن المعرفة، الإيمان، الفن، الأخلاق، القانون، الأعراف، وأية قدرات وعادات يكتسبها الإنسان بصفته عضواً في جماعة"(تركي الحمد : 1999 ص: 15)

إن هذا التعريف بشموليته يحدد العناصر الرئيسة التي تدخل في صميم أي هوية وبخاصة الهوية القومية . وما اللغة والأدب والفن والعادات والدين إلا عناصر مشتركة في المجتمع العربي، وهذه العناصر تشكل مادة الهوية للفرد والأمة .

فالأدب العربي كغيره من الآداب العالمية هو تعبير عن شخصية الأمة واستلهام لروحها ،وهو أدب واحد مشترك بين سكان الوطن العربي

وأبناء العربية حيث يكونون وأنّى يكون الزمن الذي يعيشون فيه . فالجاحظ وابن خلدون والمتنبي والخنساء وابن رشد وأحمد شوقي وخليل مطران ونجيب محفوظ ونزار قباني وحنا مينه ومحمود درويش وأدونيس وغازي القصيبي وأحمد إبراهيم الفقيه وعبدالرحمن منيف وحنان الشيخ وليلى العثمان وعبدالحميد بن جلون وزكريا تامر وإلياس خوري وبلند الحيدري وعزالدين المناصرة وميخائيل نعيمة وعبدالحميد أحمد وليلى بعلبكي وواسيني الأعرج وسعدالله ونوس والبياتي وغادة السمان والطيب صالح وأمل دنقل، ..الخ. أسماء ذكرتها بلا ترتيب ولكنها طفت على سطح الذاكرة تتخطى الحدود التاريخية والسياسية والدينية والعرقية والجغرافية . كلها أسماء عندي وعند كل الناطقين بالعربية تشكل أدباً عربياً يغذي الروح ويحمل معه الحلم العربي ويحميه . فما يجعل الأدب العربي عربياً هو هويته القومية التي تجتاز الحدود الإقليمية مرتكزة على عنصري اللغة والثقافة المشتركة بمعناها الأنثروبولوجي الواسع . ولذا نجد أن بعض الكيانات السياسية الإقليمية التي عملت جاهدة لخلق هويات مرتبطة بالحدود السياسية أخفقت في خلق هويات ثقافية مرتبطة بتلك الحدود . فأقصى نجاحاتها الإقليمية هي صنع كيان سياسي بهوية سياسية، أما الهوية الثقافية فكانت تتجاوزها ، على الرغم من الهويات المصطنعة لأدب أردني أو سوري أو مصري أو سعودي أو فلسطيني ..الخ.

فهي هويات ترتبط بحدود سياسية لا يعترف الأدب ولا الفن بها . وهذا لا يعني أنه لا توجد مجالات للخصوصية في الأدب والفن ، فهذا أمر وارد في

إطار القطر الواحد بل والمدينة الواحدة . فالخصوصية تقود إلى التنوع الذي يثري الوحدة ويعزز دعائم الهوية الثقافية، ناهيك عن الوحدة القومية.

مفهوم الهوية القومية العربية

قبل أكثر من نصف قرن انعقد في القاهرة من 9- 15 ديسمبر (كانون الأول) عام 1957 المؤتمر الثالث للأدباء العرب وكان محوره القومية العربية والأدب ... وكأننا نعود نصف قرن إلى الوراء ... لنستذكر الواقع ونتساءل أين هي الهوية القومية بعد ذلك اللقاء العربي ؟

هل انتهت الهوية القومية كما قال فؤاد عجمي منتصراً لرغبة الغرب، أم أنها مازالت حية ؟

وفي توصيات ذلك المؤتمرعام 1957 أعلن الأدباء العرب إيمانهم بما يلي :

" إن القومية العربية حقيقة نابعة من أعماق الذات العربية ، ومن تفكير كل عربي وشعوره أينما كان منزله ، وهي تعبير عن شخصية الأمة العربية في أمانيها وحاجاتها ومصالحها وما هو قائم بين أبناء العروبة من أواصر التاريخ والتراث الثقافي واللغة الواحدة والمصير المشترك ، كما أنها إعراب عن عزم ونضال من أجل حرية الأمة العربية ووحدتها فتستطيع أن تسهم إسهاما فعالاً في بناء عالم متحرر من آفات الاستعمار ومآثم العدوان ونزعات الطغيان وفي حماية الحضارة الإنسانية وتنميتها ."(المؤتمر الثالث للأدباء العرب :ص . 293)

إذن فتحديد الهوية القومية ، ينماز بمفهوم القومية العربية التي تجعل للشخصية العربية خصائصها المختلفة عن الشخصية الصينية أو الفرنسية أو الإسبانية ...

وإذا كانت هوية الأفراد والأمم هي ما يجعلها متميزة بملامحها عن الآخرين، فإن هوية الأمة العربية هي هوية ثقافية ترتكز إلى وحدة اللغة والثقافة .

يقول د. عبد العزيز الدوري :" ... والفكرة العربية أو العروبة تعبر عن الانتماء إلى أمة . وهذه الأمة تكونت في الإسلام ، في إطار التاريخ وعلى قاعدة اللغة والثقافة . فأساس القومية العربية ثقافي . فهي ليست عنصرية أصلا . وهي ترفع صوتها في وجه الإقليمية من جهة ، وفي موقف الدفاع عن العروبة والحضارة العربية الإسلامية في مواجهة حملات غربية . والحركة القومية في الأساس سياسية هدفها أن تحقق للأمة العربية كياناً سياسياً موحداً . أما الإسلام فدعوة شاملة ونظام حياة " (د. عبد العزيز الدوري 2000 – ص 113)

يتساءل تركي الحمد عن مفهوم هويتنا وثقافتنا " العربية الإسلامية " فهل مثل هذه الهوية وتلك الثقافة معروفة بالضبط، حتى عند المتحدثين عنها ؟ ...وعن أي ثقافة نتحدث في هذا المجال؟ "(تركي الحمد 1999 :ص 197 –201)

ولذا يميز بين ثلاث أطروحات تتعايش الآن وهي:

- أطروحة النموذج الوطني: تطرح خطاب الخصوصية والهوية القطرية الوطنية.
- أطروحة النموذج القومي: تتجاوز خطاب تلك الخصوصية لتتحدث عن الأمة العربية والهوية القومية متعدية الحدود السياسية الجغرافية للوطن.
- أطروحة النموذج السلفي : تطرح خطاباً إسلامياً وتعتبر المسلمين جميعاً أمة واحدة تنادي بوحدة الأمة الإسلامية. (تركي الحمد 1999 :ص – ص 169- 172)

وليس هناك من يستطيع الإدعاء بنفي وجود الهوية القومية للناس حتى الذين يتدثرون بأيدلوجيات عقائدية سواء كانت إقليمية أو إسلامية أو أممية . فهناك العربي المسلم كما هناك الباكستاني أو الهندي أو الفرنسي المسلم .

مفهوم الهوية العربية بين الثبات والحركية :

هناك مجموعة من العناصر الثابتة في مفهوم الهوية العربية ، وهناك عناصر متغيرة . ومادامت الهوية تعبيراًعن شخصية الناس في حدود الزمان والمكان ، وما دام الناس يتفاعلون في ظل حركة إنسانية لا يمكن عزلها عن الحضارات الأخرى وبخاصة في عالم اتصالي مفتوحة سماؤه لكل ألوان الثقافات، فلا يمكننا الحديث عن هوية جامدة ، وإن

كانت لديها مجموعة من الثوابت التي تسمها بسمات مميزة . وكما يرى أحد الباحثين :

"مفهوم العرب والعروبة وإن كان ذا شكل ثابت نسبياً نتيجة ثبات عناصره الموضوعية ، إلا أنه متحرك متغير جوهرياً نتيجة متغيرات الزمان والمكان التي تطرأ على المفهوم فتثريه وتوسعه أو تضيقه بحسب المتغيرات وطبيعتها وبحسب التداعيات المختلفة التي يستدعيها المفهوم في مكان ما أو زمان ما أو في الإثنين معا." (تركي الحمد 1999 :ص– 201)

إن القومية العربية بوصفها هوية هي منجز تاريخي وواقعي ومستقبلي نعبر عنها باللغة وسيلة التواصل ووعاء الفكر، وتجسدها وحدة الثقافة التي تحقق وحدة الانتماء ، وتجسدها وحدة الفنون التي تصنع وحدة المشاعر، وتحمل معها هموم الواقع وتحديات المستقبل والحلم الآتي لأجيال جديدة في ظل وطن حر موحد .

ولعل هذا ما حدا بكاتب يعاني من وطأة الاحتلال أن يقارن بين هذه الهوية المنجزة التي تستند على وحدة اللغة وبين الهوية الأوروبية التي عليها أن تبحث عن لغة مشتركة لتصنع الهوية الأوروبية البديلة للهويات القطرية كما اقترح الكاتب الألماني أرفين شاغاف ، يقول علي الخليلي:

"فإذا كانت الحال كذلك ، في مشروع الوحدة الأوروبية ، متوقفة عند إمكانية "اختراع" لغة أم جديدة ، فكيف حال مشروع الوحدة العربية

التي تسبح في اللغة الأم الخاصة بها ، منذ مئات السنين ، من المحيط إلى الخليج ؟

إن الثقافة العربية كلها ، بغض النظر عن إشكالياتها وأزماتها الأسلوبية ، قائمة على هذه اللغة الأم ، اللغة العربية ، وإن الدين العربي الأساس – الإسلام – قائم عليها ، في القرآن الذي جعلناه قرآناً عربياً ، لعلكم تفقهون " ، فلماذا لا تعمل هذه اللغة الأم ، إذن ، في تفعيل إرادة الوحدة العربية ؟ وفي إشعال قناديل الوعي الجاد ، على الأقل ، لهذه الإرادة ؟"(علي الخليلي1997 : ص –ص 133- 134) .

مفهوم الهوية العربية والتحديات

خلال نحو نصف قرن، عاش الوطن العربي أشكالاً متعددة من التحديات والصراعات التي كان فيها طرفاً مباشراً أو غير مباشر. وشكلت هذه التحديات والصراعات معاناة للإنسان العربي ، مهما قرب من هذه التحديات، ومهما كانت مشاركته في الصراعات، لأنها كانت جزءاً من ممارسة عملية تربط ذاته الفردية بالذات الكلية أي جزءاً من تجسيد هويته القومية .

❖ هل يمكننا مثلاً أن نتناسى تفاعل الشارع العربي مع أحداث وصراعات وتحديات جسام مثل نكبة عام 1948 و الاعتداء الثلاثي عام 1956 ، وحرب تحرير الجزائر، وهزيمة حزيران 1967 وانطلاق المقاومة الفلسطينية المعاصرة، وغزو العراق ، واستمرار الانتفاضة في

مجابهة إسرائيل بآلتها العسكرية الإرهابية وما تقوم به من اجتياحات متتالية للضفة والقطاع، بما فيها من قتل الأطفال والشيوخ واغتيال المقاومين بالصواريخ وتدمير الشجر ونسف البيوت ؟

❖ هل يمكننا مثلاً أن نتجاهل التحديات التي تواجه الإنسان العربي الأساسية في حريته السياسية والاجتماعية وتوقه إلى الانطلاق في تنمية شاملة تقوده إلى حياة تحفظ الكرامة ؟

لقد شكلت هذه التحديات مجالاً خصيباً للعمل الإبداعي وليس من شك في أن هذه الإبداعات التي أخذت أشكالاً فنية مختلفة شعراً وقصة ورواية ومسرحية ومقالة لم تستهدف القارئ المحلي في قطر عربي ما ، بل كان جمهورها عربياً من المحيط إلى الخليج . وبات الوصول الآن إلى النص المسموح والمحظور أمراً يسيراً لأولئك الذين يتعاملون مع الإنترنت والذين يتابعون الفضائيات العربية والأجنبية.

مكونات الهوية في الأدب

يستدعي مفهوم الهوية في الأدب- أي أدب – فهم عناصر مكوناته وهي تراث الماضي وإبداع الحاضر واستشراف المستقبل.

لقد استطاع الأدب العربي – والشعر خاصة ، على امتداد القرون الطويلة أن يسهم في تكوين الوجدان العربي وحمايته ، وقبل أن يتم اختراع

الطباعة، كان الرواة والنساخ يقومون بنشر القصيدة والكتاب ليسهما في التعبير عن الشخصية وحمايتها . وإذا كانت الهوية القومية في الأدب هي تعبير عن كينونة شخصية الأمة وثقافتها، فإنها تستلزم عناصر ثلاثة مرتبطة، كما أشرنا في الماضي والحاضر والمستقبل .

فتراث الماضي للذات القومية مجرد تراث تركن إليه، بل هو عناصر تشكل لحمة بناء الذات التي ترتكز عليها وتعطيها من الخصائص ما يميزها عن الآخرين . فتراث أي أمة هو نقطة ارتكاز لبنائها وحماية شخصيتها، إنه الهوية التاريخية للأمة .

وإبداع الحاضر : هو إنجاز ومعاصرة . والإنجاز لا يتحقق إلا بالإبداع . وعنصر الإبداع لا ينقطع عن الماضي ولا ينفصل عن التفاعل مع الآخرين وثقافات الشعوب الأخرى وإبداعاتها، وبخاصة في ظل عولمة تحطم الحواجز الثقافية وفي واقع اتصالي أصبحت فيه ثقافات العالم متاحة بضغطه زر عبر الفضائيات والإنترنت .

واستشراف المستقبل : هو حلم يعبر عنه الإنسان العادي الذي يحلم بوحدة من المحيط إلى الخليج وبتحرير فلسطين والجولان والعراق ، والحلم بأنظمة حكم مستقلة في ظل مجتمع مدني ديمقراطي، له ذاتيته المستقلة بعيداً عن التبعية ، ومتحرراً من سطوة الهيمنة الثقافية الأجنبية.

ولا يمكن النظر إلى المستقبل بدون الواقع الذي يشكل امتداداً له وبدون التعامل مع الماضي بتراثه الثري بوصفه قاعدة لهذا الواقع. ولذا كان

التفاعل الجدلي بين التراث والواقع هو عنصراً أساسياً لمستقبل نام غير منبت الصلة عن الجذور مما يكسب الذات خصوصيته .

ويرى د. ناصيف نصار أن التراث و المعاصرة وعلاقتهما الجدلية من عناصر الذات الفاعلة التي تقود إلى النهضة العربية الثانية، ويقول :

"... ولاشك في أن حاجة الإفلات من التناقض الحاد بين الاتجاه نحو التراث وبين الاندفاع نحو المعاصرة ، تدفع إلى البحث عن مناهج ومسالك ، تشعر معها الذات الفاعلة بأنها ليست فارغة وعاجزة تمام العجز فكرياً وعملياً . ولكن الاستجابة لهذه الحاجة لا تنفع في شيء إذا ظل التناقض بين التراث والمعاصرة سيد الساحة والموقف ، يحكم الفكر والسلوك ، بحيث لا يسمح في أحسن الأحوال إلا لصيغ محدودة من التقارب والتزاوج تحت أسماء جديدة للاقتباس ، وأسماء جديدة للسلف الصالح ، وإن استمرار هذا التناقض سيداً في الفكر والممارسة هو استمرار للأزمة وحالة اللافعل والعجز والتخلف على هذا النحو ، يتبين أن مفهوم النهضة العربية الثانية لا يلغي التراث ، ولا يتجاهل المعاصرة ، ولا ينفي الجدلية بينهما ، بل يستوعبهما ، ويحرر الذات الفاعلة من التبعية التي يأسرانها فيها ، ويضعهما في المرتبة العائدة لهما ."(د. ناصيف نصار:2000 ص- 143 -144)

أدوات تكريس الهوية القومية في الأدب العربي :

هناك كثير من الأدوات والآليات التي تحمل الأدب العربي وتنشره وتحميه - بما يعزز الهوية العربية- سواء كان ذلك مرتبطاً بنشر الفكرة القومية على أنها أحد مضامينه ، أو فيما يتعلق بتعزيز وحدة المرجعيات الأدبية العربية . وهذه بعضها :

اللغة الفصحى : لغة التراث والواقع والمستقبل العربي

إذا كانت الثقافة العربية قد واجهت في مراحل معينة بعض الدعوات الانعزالية كالفنيقية والفرعونية ودعاة اللهجات المحلية ، فإنها دعوات هزيلة لم يكتب لها النجاح لأن اللغة الفصحى – لغة القرآن الكريم- هي لغة التراث ولغة الإبداع العربي التي تحقق للناس التواصل فيما بينهم . وهذه اللغة هي القادرة على صيانة التراث القديم والحديث، ومما يسهل نشره عبر الحدود كتاباً وصحيفة مطبوعة أو إلكترونية . فتعزيز استخدام اللغة العربية يعني تعزيز الهوية القومية .

انتشار المطبوعات العربية :

لعل فتح الحدود وتسهيل انتشار المطبوعات العربية – الكتب والجرائد والمجلات - وتوزيعها دون عوائق رقابية وجمركية وبيروقراطية سوف يدعم الهوية القومية . وكتب الأدب والفنون هي التي تصنع الوجدان

القومي ،لأن مضامين وسائل الاتصال المقروءة والمرئية والمسموعة هي التي تشكل لدى القراء ما لديهم من معارف وانطباعات، وما يتكون عندهم من صور ذاتية وأولويات . وهي التي تخلق الرأي العام حول قضايا آنية تواجه المجتمعات العربية أو القضايا المستمرة كالصراع العربي الإسرائيلي.

النشر الإلكتروني :

على الرغم من التوسع في التعليم وزيادة نسبة المتعلمين وزيادة أعدادهم في الوطن العربي فإن عدد توزيع الكتب ما زال ضئيلا للغاية إذا ما قورن بالشعوب الأخرى . وسوف يعاني الكتاب مزيداً من التحديات في ظل ثورة النشر الإلكتروني . ولذا لا بد أن نستعد للاهتمام بهذا النوع من النشر لأنه أصبح الأسلوب المفضل عند الأجيال الجديدة التي تتعامل مع الإنترنت . ولابد أن يبدأ التوجه الرسمي نحو تشجيع صناعة الكتاب الإلكتروني والنشر الإلكتروني بوجه عام . وهناك بعض التجارب الرائدة في هذا المجال مثل موقع المجمع الثقافي (أبو ظبي) والورّاق وغيرهما . وهناك مواقع عربية أخرى اهتمت معظمها بتدوين جزء من التراث العربي إلكترونياً وبخاصة في مجال الشعر والكتب الدينية والتراثية بشكل عام . ولكن نادراً ما نجد أعمالاً معاصرة في هذه المواقع باستثناء المواقع الشخصية لبعض الكتاب والمبدعين .

ولعل ظاهرة انتشار مواقع إلكترونية للصحافة العربية اليومية الإخبارية يشجع الصحافة الثقافية والصحافة الأدبية - بشكل خاص - على استحداث مواقع لها على شبكة الإنترنت.

المناهج التعليمية وتكريس الهوية القومية في مواجهة العولمة

الأدب العربي تعبير عن الهوية القومية وموجه لها وحارس أحلامها . وقد يكون من المستحيل أن نجد مناهج عربية مدرسية أو جامعية لاتحتوي على مادة اللغة العربية وآدابها. ويكون من المستغرب جداً كذلك أن لا نجد أعمالاً أدبية معاصرة من مختلف أنحاء الوطن العربي يدرسها الطلبة في المدارس والجامعات للكتاب والمبدعين العرب . ورغم أن الكيانات القطرية باتت تعطي حيزاً أكبر لكتاب القطر الذي يدرس فيه الطلبة ، إلا أن ذلك لم يحل دون أن تكون هناك قواسم مشتركة من النصوص الأدبية التي يدرسونها ، وتسهم هذه القواسم المشتركة في بلورة الهوية القومية .

وليس مطلوباً أن تكون النصوص الإبداعية هتافاً للقومية وللعروبة والوحدة كي تحقق هدف تعزيز الهوية . يكفي أن يعبر الأدب العربي عن الهموم المشتركة والقيم المشتركة والآمال والأحلام المشتركة كي يسهم في صنع الوجدان وتعزيز الهوية وصيانتها وبخاصة في ظل ما يفرضه الغرب علينا من تحديات تتجاوز الاختلاف على مرحلة الصراع أو الصدام الحضاري كما يطرح ذلك هاتنجتون . وبعد أحداث سبتمبر 2001 التي ضربت مبنى الدفاع الأمريكي، رمز المنعة العسكرية في واشنطن ،

وبرجي التجارة في نيويورك رمز السطوة الاقتصادية العالمية ، أخذت العولمة الأميركية دوراً جديداً في المجالات الثقافية والتعليمية والإعلامية في المنطقة العربية يتمثل في تدخل مباشر في الشؤون العربية من حيث أسلوب الخطاب الإعلامي وفرض مصطلحات الإرهاب والانتحار وغيرها ، ومن حيث المناهج العربية وما يدرس وما لا يدرس فيها ، بحيث أصبح مطلوباً عدم تدريس ما يحض على الجهاد أو الاستشهاد . وفي إحدى الدول العربية وقف وكيل وزارة التربية فيها طالباً من لجنة مناهج تدريس العربية في بلده أن تحذف من المنهج قصيدة الشهيد لعبدالرحيم محمود التي مطلعها :

سأحمل روحي على راحتي وألقي بها في مهاوي الردى
فإما حياة تسر الصديق وإما ممات يغيظ العدى

وها هي الولايات المتحدة تعلن عن إطلاق فضائية بالعربية بعد رمضان في كانون أول2003 رصدت لها ميزانية ضخمة تستهدف المشاهد العربي أنّى يكون . وقبل ذلك عام 2000 أخذت تبث إذاعة سوا الأميركية - الترفيهية الطابع المسمومة الرسالة- على موجات (ف .م FM) لكثير من البلدان العربية كالكويت والأردن والإمارات وقطر والبحرين والعراف وجيبوتي، وتستخدم الموجة المتوسطة من قبرص واليونان لتغطية مصر ولبنان وسورية وفلسطين . وبلغت ميزانيتها في العام الماضي

35 مليون دولار وغيرها من الوسائل التي تستهدف جمهور الشباب العربي بشكل أساسي . واستراتيجيتها كما جاء في تقرير لجنة جيرجيان

الأمريكية هي " جذب مستمعين من الشباب عبر الموسيقى الشعبية ثم اطلاع المستمعين على السياسة والقيم والمصالح الأميركية خلال فترات الأحبار والتحقيقات . "(جريدة الرأي العدد12069 بتاريخ 2003/10/3 ص- 26)

بعض مظاهر الهوية القومية في الأدب العربي

تتجسد الهوية القومية في الأدب العربي من خلال عدة مظاهر هذه بعضها :

- التعبير عن القيم المشتركة
- التعبير عن الهم المشترك
- التعبير عن المستقبل والتبشير
- التعبير عن أحداث مشتركة
- توظيف التراث واستخدام الرموز العربية / البطولة/المكان

لقد عبرت الذات القومية عن وجودها من خلال قيمها المشتركة ومن خلال تلاحم الناس بقضاياهم الكبرى . وقام الأدباء العرب بالتعبير عن قضايا الأمة بإبداعاتهم المتنوعة . وكانت هذه الأعمال على الرغم من الحواجز الإقليمية ، تكسر طوق العزلة لتصبح هذه الأعمال جزءاً من تراث القارئ العربي أينما كان.

وشكلت بعض الأحداث الكبرى موضوعات رئيسة في ديوان الإبداع العربي شعراً وسرداً ومسرحاً ، مثل نكبة 1948والاعتداء الثلاثي على مصر وحرب تحرير الجزائر ونكسة 1967 وغيرها من الأحداث العربية . مما كتبه عنها مبدعون من مختلف أقطار الوطن العربي.

وشكلت فلسطين عنصر إلهام للأدباء العرب، فهي الموضوع المشترك بينهم، وكانت دوماً المحور الرئيس لتفاعل العرب ولقائهم على اختلاف أفكارهم ومستوياتهم ،لا يختلفون حولها يميناً ويساراً، بسطاء وأميين ومثقفين ومتعلمين .وقد تم التعبير عن موضوع النزاع العربي - الإسرائيلي بأشكال فنية مختلفة، منذ مطلع القرن العشرين إلى يومنا هذا . وكما أسهم تناول هذا الموضوع والتحديات التي حملها معه من قضايا وإشكاليات وتفاصيل جديدة في تطوير الإبداع العربي وفنونه المختلفة، فالسرد العربي مثلا قبل النكبة هو غير السرد العربي المتطور المنطلق بعدها .

ليست مقالة كهذه قادرة على تغطية موضوع متسع المناحي كهذا الموضوع وخصوصاً لو حاولنا تقديم تطبيقات توضح تناول الأدب العربي للهوية القومية وتجلياتها في الأدب العربي ، فذلك أمر يحتاج إلى مجلدات . ولكن اسمحوا لي أن أتوقف عند بعض الأمثلة والإشارات الدالة، ومنها :

في مجال الرواية :

يتساءل نبيل سليمان في كتاب فتنة السرد والنقد (هل يمكن الذهاب إلى أن نهوض الرواية العربية قد اقترن في رأس ما اقترن به، بالصراع العربي الإسرائيلي – ومنه لحظة السلام / الحرب، لحظة كامب ديفيد - ؟) ويقول " لقد رسمت حرب 1948 وقيام إسرائيل، وتمحور العيش

العربي من بعد حول القضية الفلسطينية والصراع العربي الإسرائيلي، مسارات للشعر، والقصة القصيرة ، أما حرب 1967 ومن بعدها حرب 1973 ومن بعدها أيضاً : الحرب الأهلية اللبنانية، ثم حرب 1982، فهي ما رسم للرواية العربية مسارات، وصولاً كما تؤشر[رواية باب الساحة لسحرخليفة]إلى حرب الانتفاضة، ودون أن نتجاوز الجبهة العراقية الخليجية، في حربيها الأولى والثانية، على الرغم من أن الروايات التي تتصل بها تستدعي قولا آخر. " (نبيل سليمان :1994 ص- 190)

إن متابعة الروايات التي عالجت الموضوع الفلسطيني والصراع العربي – الإسرائيلي عديدة، ولا مجال هنا لذكرها جميعاً ، ولكن يمكننا الإحالة إلى كثير من الدراسات العربية لكتاب عرب واستثنينا الكتاب الفلسطينيين - التي تناولت بالنقد والتحليل هذه الأعمال لتؤكد لنا على أن هذا الموضوع كان الشغل الشاغل للكتاب العرب من المحيط إلى الخليج مما يوحد رؤيتهم ومن الأمثلة عليها- مرتبة أبجديا حسب اسم المؤلف - ما يلي :

- إلياس خوري : ((تجربة البحث عن أفق)) . لبنان
- أمل زين الدين – جوزيف باسيل : ((تطور الوعي في نماذج قصصية فلسطينية)) لبنان
- رضوى عاشور : ((الطريق إلى الخيمة الأخرى)) . مصر
- علي الفزاع : ((جبرا إبراهيم جبرا – دراسة في فنه القصصي)) . الأردن

- عيد علوش : ((عنف المتخيل الروائي في أعمال إميل حبيبي)) . المغرب
- غالي شكري : ((أدب المقاومة)) . مصر
- محسن يوسف : ((القصة القصيرة في الوطن العربي)) . مصر
- محمد دكروب : ((الأدب الجديد والثورة)) . لبنان
- ناصر الدين الأسد : ((الاتجاهات الأدبية الحديثة في فلسطين والأردن)).الأردن
- نبيل سليمان : كتاب (فتنة السرد والنقد) سوريا
- نعيم اليافي : ((التطور الفني لشكل القصة في الأدب الشامي (سورية – لبنان – الأردن وفلسطين) 1870- 1965)) . سوريا
- ياسين فاعور : ((الثورة في شعر محمود درويش)) . تونس

مجال المقالة :

المقالة من أهم الفنون التي عبرت عن الهوية القومية وتجلياتها من خلال التفاعل مع القضايا القومية . وعلى الرغم من أهمية المقالة في التأثير على الرأي العام وتشكيل الوعي الجمعي وتحديد أولويات الجمهور فيما يتعلق بالموضوعات التي ينشغلون بها ، مع ذلك كله لا نجد من يهتم بدراسة خطاباتها وغالباً ما تبقى مقالات الكاتب طي الصحف التي نشرتها ، بينما نجد قلة من الكتاب يعيدون جمع مقالاتهم ونشرها في كتب . وهذا نص يربط الانتفاضة بالهوية والمسؤولية العربية :

" إنه درس الانتفاضة منذ أسبوعها الأول جلياً : الحفاظ على الهوية وعلى الوجود، ولقد كان هذا الدرس دأب المقاومة الثقافية منذ النهضة، الذي صار إلى تراث عريق للكاتب العربي، وإذا كان للفعل الثقافي العربي المقاوم شأنه الكبير في المحن والشدائد والوقائع، فإنه كان على الدوام أيضاً فعلاً نضالياً ألهم حركة التحرير العربية، ودعم مسيرة الكفاح الساخنة، وقاد سعي الجماهير العربية نحو غاياتها الكبرى ."(عبدالله أبوهيف : كتاب الانتفاضة ص- 88)

ويكتب كاتب آخر مديناً تفرج العربي على ما يحصل:

" أما نحن المتفرجين العرب على شاشات التلفزيون فنقول : هذا زمن الحجارة الفلسطينية التي تشج رؤوس من لا تعجبهم .لكنها تضرب لتوقظ، وتوقظ لتشد العزم، وتشد العزم لتطرح السؤال العربي الذي غيبة التواطؤ دهوراً ." (سعيد مراد : كتاب الانتفاضة ص- 92)

وهذا نص لكاتب آخر يؤكد الهوية والانتماء :

" هذه الملحمة البطولية التي تصنعونها يا أهلنا على الرغم من ظروف القهر والاضطهاد والعدوان .. هي التي تبقى ..جديلة الصبية الشهيدة وصورة العلم العربي في دفتر الطفل الفلسطيني. هذه الأم الشجاعة التي دفنت وحيدها الشهيد وخرجت بالمظاهرة تتابع رجم إبليس..خرجت تؤكد

وجودها العربي وانتماءها العربي .. خرجت تصرخ في وجه الاحتلال صرختها المدوية منذ أربعين عاما بلا انقطاع ..صرخة في وجه الإرهاب والتنكيل .. في وجه سياسة البيوت المهدومة ، والأرض المحروقة ، والتهجير، والحجز، والسجن، والتعذيب والإفقار، والتجويع، والأبعاد .

(جان الكسان : الانتفاضة تأليف مجموعة من الكتاب والشعراء والباحثين ص- 95).

مجال الشعر

حفل ديوان الشعر العربي بتفاعل كبير مع القضايا القومية والتعبير عنها ونجد الشعر يحمل معه الهم والنبوؤة في آن واحد. فقد كتب نزار قباني قصيدة بعنوان (من شاعر سوري إلى مواطن أمريكي) قبل أكثر من نصف قرن، وها هي تصلح الآن لمسايرة الحال :

- من هذي الأرض أناديكا ...
- وأنادي فيك الإنسانا
- فأنا لا أكره إنسانا ...
- وأنا لا أكره أمريكا
- لكن رئيسك يحسبني
- يحسبني هندياً أصفر
- هندياً من أوكلاهوما ...
- ورئيسك في البيت الأبيض
- مازال يحاول تصويري
- للدنيا باللون الأحمر

- إني إنسان لا أكثر
- يكره فلسفة الألوان
- ويقول بحب الإنسان للإنسان ...
- ويكتب شاعر آخر معبراً عن الروح القومية في تعاطفها مع الانتفاضة بعنوان "وإننا لقادمون"
- رأيتهم في غزة والقدس والجليل
- في نابلس والجولان والخليل
- كنت بينهم
- من المحيط للخليج لم نكن إلا معاً
- من مشرق الشمس إلى مغاربها نحن معاً
- ما همنا أن يسجد الأقزام في خيمة داوودٍ
- وأن يقدموا شعوبهم هدية التطبيع
- ما همنا أن يرتعوا بالعار
- ما دمنا جماهيراً على امتدادنا المزروع
- في عروقنا عشقاً
- نصلي للفداء
- لم يغزنا القرصان لولا أننا
- في خلنا الدود
- قد آن يا عروبتي
- أن نفتتح الدفاتر السوداء أو
- أن ينفخ الصور يأتي باسمنا يوم الحساب
- في زحفكم يا أيها الأبرار في جباهكم

- فأعلنوه ثورة حمراء لا تبقي الدجى ولا تذر
- فأنتم القضاء في مدى انتفاضكم وأنتم القدر
- وبشروا يا أخوة المصير كفر قاسم وقبيةً
- ودير ياسين بأنا قادمون
- من الشـــــآم قادمون
- من الجنوب قادمون
- من المحيط للخليج قادمون
- بكل أحرار الوجود قادمون
- لنعلن الزفاف باسم الشهداء
- ونرفع الأنخاب في عرس الضحى والكبرياء
- هذا أوان الشد فليرحل جناة الليل
- نحن الصامدون..
- وإننا بالغضب الجبار نحن الراسخون
- الراسخون" (سعيد قندقجي : 1988ص- 158- 159)
- وفي قصيدة بعنوان "والسلام تبنيه الحجارة" كتب مسعود جوني
- آثار خطواتك الخائفة
- وأنت الذي زرعتك الحراب الطويلة
- عند حدودي
- وتعلم أن حدودك خلف المحيط،
- وأترابك الأولين هناك..
- وأجدادك الميتين .. هناك ..
- ومثل الطحالب

- خلّفت بعض الجذور،
- على صهوة من غضب ..
- وفي زمن الموت
- حولي رجال يموتون حباً،
- ولا يسقطون فرادى،
- هم الذكريات
- التي طبعتها الصخور على شفتيها،
- وهم زبد البحر حين يثور ،
- وهم عرب
- حين تذكر بي النجوم العرب ..
- من القادمون ؟
- وتشهق زرقاء :
- أين الوجوه التي انشطرت جبهتين ؟ (مسعود جوني ص- ص:162- 165)

في الرواية العربية

أديب نحوي	عرس فلسطيني
حليم بركات	ستة أيام / عودة الطائر إلى البحر
خليل النعيمي	الرجل الذي يأكل نفسه
رشاد أبو شاور	أيام الحب والموت
عبد النبي حجازي	قارب الزمن الثقيل
عيسى الناعوري	بيت وراء الحدود / جراح جديدة
ليلى عسيران	عصافير الفجر
ممدوح عدوان	الأبتر
يوسف السباعي	طريق العودة
فتحي سلامة	المزامير
تيسير سبول	أنت منذ اليوم
خناثه بنونه	النار والاختيار
أمين شنار	الكابوس
د. جورج حنا	لاجئة
غازي سمعان	التضحية
حيلان حمزه	اللعبة والحقيقة
أحمد حسين	ثلاثية أزهار
السيد الشوربحي	أطول يوم في تاريخ مصر

المصادر والمراجع

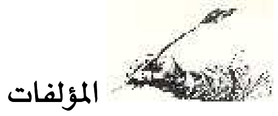
1. ألكس ميكشيللي (1993): الهوية ترجمة علي واصف. دمشق دار الوسيم .
2. تركي الحمد(1999) ، الثقافة العربية في ظل العولمة. بيروت : دار الساقي ص: 19) .
3. توصيات المؤتمر الثالث للأدباء العرب(1957) .
4. المؤتمر الثالث للأدباء العرب القاهرة من 9- 15 ديسمبر (كانون الأول) عام 1957) .
5. جان الكسان (1988): كتاب الانتفاضة، تأليف مجموعة من الكتاب والشعراء والباحثين دمشق اتحاد الكتاب العرب ص- 95).
6. سعيد قندقجي (1988): كتاب الانتفاضة ، تأليف مجموعة من الكتاب والشعراء والباحثين دمشق اتحاد الكتاب العرب ص- 158- 159).
7. سعيد مراد (1988): كتاب الانتفاضة تأليف مجموعة من الكتاب والشعراء والباحثين دمشق اتحاد الكتاب العرب ص- سعيد مراد : كتاب الانتفاضة ص- 92) .
8. عبد العزيز الدوري(2000): الهوية الثقافية العربية والتحديات التي تجابهها. في كتاب : النهضة العربية الثانية تحديات وآفاق تحرير غسان عبد الخالق عمان مؤسسة عبد الحميد شومان 2000 – ص 113).
9. عبدالله أبوهيف : (1988): : كتاب الانتفاضة ،تأليف مجموعة من الكتاب والشعراء والباحثين دمشق اتحاد الكتاب العرب ص- 88).

10. علي الخليلي (1997) النص الموارب في الخطاب الثقافي السياسي. الخليل : دار المستقبل .
11. محمد عابد الجابري(1997) : قضايا في الفكر المعاصر. بيروت : مركز دراسات الوحدة العربية .
12. مسعود جوني: (1988): : كتاب الانتفاضة ،تأليف مجموعة من الكتاب والشعراء والباحثين دمشق اتحاد الكتاب العرب ص-ص:162- 165.
13. ناصيف نصار (2000) النهضة العربية الثانية وتحدي الحرية في كتاب : النهضة العربية الثانية تحديات وآفاق تحرير غسان عبد الخالق عمان مؤسسة عبد الحميد شومان .
14. نبيل سليمان(1994) فتنة السرد والنقد. اللاذقية : دار الحوار للنشر والتوزيع
15. نزار قباني(1957)قصيدة بعنوان (من شاعر سوري إلى مواطن أمريكي)في أعمال المؤتمر الثالث للأدباء العرب القاهرة من 9- 15 ديسمبر (كانون الأول) عام 1957 .



صالح خليل أبوأصبع

- دكتوراة في الاتصال الجماهيري –جامعة هوارد /واشنطن
- دكتوراة في النقد الأدبي والأدب المقارن – جامعة القاهرة
- أستاذ الاتصال الجماهيري بجامعة فيلادلفيا



المؤلفات

أولاً : : في النقد الأدبي :

1. **فلسطين في الرواية العربية** (بيروت : مركز الأبحاث 1975).

2. **قراءات في الأدب** (طرابلس : الشركة العامة للنشر والتوزيع 1978).

3. **الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة** (ط 2 / عمان : جامعة فيلادلفيا 2009)

4. **الرواية الفلسطينية والمنفى : الجزيرة العربية مكانا** :(الشارقة : اتحاد كتاب الإمارات 2001)

5. **مطالعات في أدب المقاومة وثقافتها : فلسطين بين تحدي الوجود وثقافة التحدي** (دار البركة 2009)

ثانياً : قصص قصيرة :

1. **عراة على ضفة النهر** (القاهرة : مطبعة المعرفة 1972).
2. **محاكمة مديد القامة** (بيروت : دار القدس 1975).
3. **أميرة الماء** (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر 1978).
4. **وجوه تعرف الحب** (قبرص : دار الملتقى 1992)
5. **قصص بلون الحب** : المجموعات القصصية (2001).
6. **دعوة عشاء** (تحت الطبع)

ثالثاً- في الاتصال

1. **الإعلاموالتنمية : نموذج مقترح للاتصال التنموي** (دبي:مؤسسة البيان للصحافة والطباعة والنشر 1985).
2. **قضايا إعلامية** (ط2 دار مجدلاوي 2005).
3. **دراسات في الإعلاموالتنمية العربية** " تحرير وتقديم " (دبي:مؤسسة البيان للصحافة والطباعة والنشر 1989).
4. **الاتصال والإعلام في المجتمعات المعاصرة**، (ط5عمان : دار مجدلاوي ، 2006).
5. **مناهج البحث الإعلامي-** تأليف ويمير ودومينك (ترجمة) (ط2 عمان :دار آرام للدراسات والنشر 1998).
6. **إدارة المؤسسات الإعلامية في الوطن العربي** (ط2 عمان : دار آرام للدراسات والنشر1997)
7. **العلاقات العامة والاتصال الإنساني** (ط3 مزيدة عمان : دار الشروق ، 2008).
8. **الاتصال الجماهيري** (عمان : دار الشروق 1999)
9. **تحديات الإعلام: المصداقية الحرية والهيمنة الثقافية** (عمان : دار الشروق 1999)
10. **نصوص تراثية في ضوء علم الاتصال** (ط2 عمان : دار البركة 2008 للنشر والتوزيع).
11. فنون الكتابة الإعلامية : فن المقالة . **بالاشتراك مع د.محمد عبيدالله (عمان : دار مجدلاوي 2001).**
12. استراتيجيات الاتصال وسياساته وتأثيراته. **(عمان : دار مجدلاوي 2005)**
13. في الثقافة الإعلامية **(عمان :الدائرة الثقافية - أمانة عمان الكبرى 2008)**

14. الاتصال والتنمية المستدامة في الوطن العربي " **تحرير وتقديم ومشاركة بمجموعة دراسات (جامعة فيلادلفيا عمان 2009)**

15. الدعاية والرأي العام : مفاهيم وتطبيقات (**عمان :جامعة فيلادلفيا - دار البركة 2012)**

16. Afro-Arab Centricity: A Mode For Development Communication **(**Canada, Ontrio: Jerusalem International Publishinghouse,1982)

للاتصال بالكاتب

Fax (962-6) 4799048 فاكس
P. O. Box (123) Philadelphia, 19392 Jordan
E.Mail sabuosba2000 @ yahoo. com بريد إلكتروني
sabuosba @ gmail.com